

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La imagen poética en la narrativa de Juan Bosch

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Amparo Reyes Velázquez

Directora

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Amparo Reyes Velázquez,
estudiante en el Programa de Doctorado Literatura Hispanoamericana,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

La imagen poética en la narrativa de Juan Bosch

y dirigida por: Dra. María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 1 de julio de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

LA IMAGEN POÉTICA EN LA NARRATIVA DE JUAN BOSCH

DOCTORANDA: AMPARO REYES VELÁZQUEZ

DIRECTORA: DRA. MARÍA DEL ROCÍO OVIEDO PÉREZ
DE TUDELA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DOCTORADO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y
BIBLIOGRAFÍA.**

DEDICATORIA

A Dios, “el Dios humanado, del Dios hecho hombre por extremo de amor”, como dice José Enrique Rodó. Mi interminable gratitud...

Alzó los ojos a la altura, como esperando una respuesta. No hubo respuesta. Lo único que oyó fue una música que bajaba de los cielos, una música que iba envolviéndolo todo, como si las nubes hubieran estado cargadas de jilgueros y éstos cantaran celebrando el nacimiento del sol (Bosch, 1997:277).

A mi querida profesora, la Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela, por su alta calidad humana, ungida de eticidad, de sensibilidad, de bondad en la entraña de un valor ontológico. Pero además, porque he sido afortunada de haberme conducido, cabalmente, en esta investigación doctoral, que sin su sólida experiencia académica, intelectual y profesional, quizá, este trabajo hubiera resultado vano; no obstante, los errores que pudieran aparecer, solo corresponden a la investigadora. Dra. Rocío, mi más sentido agradecimiento, infinito, y mi respeto para usted.

En memoria de mi querido profesor, Dr. Sergio René Lira Coronado, a quien más allá de la muerte, mi recuerdo, mi cariño y mi respeto aún vive.

A mis padres, por esa inmortalidad de amor a pesar de la muerte.

Y por supuesto a mi hijo Alejandro. Que a pesar de esta lejanía de tierras ibéricas, que son nuestra herencia española, cordón umbilical como el hijo a la madre, es Nuestra Madre Patria. Allí, en el Nuevo Mundo, te encuentras esperando mi regreso. Allí, por donde entraron a nuestro país, por las aguas maternas, los dos primeros españoles: Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar. Alejandro, para ti todo mi amor.

OTRAS GRATITUDES

Al Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, por el apoyo brindado para mi ingreso, así como por mi fructífera estancia académica en esta Honorable Universidad.

Sobremano, expreso mi gratitud al Dr. Diómedes Núñez Polanco por todo su apoyo vertido para llevar por buenos derroteros esta investigación. Agradezco, infinitamente, el fino trato que me dio en Santo Domingo, República Dominicana (2017), desde otorgarme, amablemente, una entrevista, abrir las puertas de la Fundación Juan Bosch, hasta hacerme entrar a la intimidad de su casa, conocer su amplia biblioteca, regalarme

libros sobre Juan Bosch y compartir su mesa. Muchas gracias, Diómedes a ti y a tu esposa.

Al Dr. José Enrique García por darme una larga y lúcida conferencia sobre Juan Bosch en casa de Diómedes Núñez Polanco. Y a otros buenos dominicanos. Muchas gracias, Dra. Ylonka Nacidit-Perdomo por los libros regalados sobre Juan Bosch, aunque confieso que sufrí la espera de ellos bajo el asecho de tu amenazante perro.

A La Fundación Juan Bosch por abrirme las puertas de par en par y poder tener acceso para comprar libros sobre Juan Bosch, asimismo, poder conocer la biblioteca personal de Bosch. Muchas gracias a todos estos quisqueyanos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
Estado de la cuestión.....	19
CAPÍTULO I	
EL UNIVERSO RETÓRICO EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN BOSCH	
1.1.Un esbozo de la estética del realismo mágico, Juan Bosch un predecesor.....	59
1.2. El realismo mágico de “Dos pesos de agua” y un atisbo de <i>lo maravilloso cristiano</i>	62
1.3. “Dos pesos de agua”, un parangón con <i>Pedro Páramo</i>	65
1.4. El universo mítico y simbólico en “Dos pesos de agua”.....	69
1.5. La fe de Remigia en “Dos pesos de agua”.....	77
1.6.“Dos pesos de agua” y la miseria del campesino.....	81
1.7. Símil, paralelismo y reduplicación como ejes de construcción poética en “Dos pesos de agua”.....	83
1.2.1. Lo real maravilloso en “Luis Pie”.....	96
1.2.2. Un acercamiento a lo dionisiaco en “Luis Pie” y el oxímoron como expresión discursiva.....	101
1.2.3. La simbología del fuego en “Luis Pie”.....	103
1.2.4. La estética criollista de Juan Bosch y una visión en “Luis Pie”.....	105
1.3.1. “El río y su enemigo” y el dominio de la técnica.....	108
1.3.2. Las estructuras esquizomórficas del imaginario y la antítesis en “El río y su enemigo”.....	112
1.3.3. Un atisbo del realismo mágico en “El río y su enemigo”.....	117
1.4.1. Dialéctica de la mirada en “El Abuelo”.....	119

1.4.2. Los recursos artísticos en “El Abuelo”	125
1.5.1. Un retrato lírico del cuento “La mujer” y un atisbo a la técnica narrativa en Juan Bosch.....	129
1.5.2. El sol como personaje.....	134
1.5.3. El simbolismo del sol en “La mujer”	135
1.5.4. Una retórica de la mirada y de los sentidos en “La mujer”	137
1.5.5. El plano mítico simbólico: los símbolos ctónicos y teriomorfos en “La mujer”	140
1.5.6. La metáfora en el cuento “La mujer”	143
1.5.7. La adjetivación, una estilística de la sintaxis en “La mujer”	145
1.5.8. El símil en “La mujer”	146
1.5.9. El realismo mágico en “La mujer”	148
1.6.1. La modalidad mágicorrealista en “El Socio”	150
1.6.2. Lo maravilloso exótico en “El Socio” y en “Los Últimos Monstruos”	153
1.6.3. La simbología nictomorfa y teriomorfa en “El Socio”	155
1.7.1. El realismo mágico en “La bella alma de don Damían”	159
1.7.2. ¿El realismo mágico? o ¿lo maravilloso cristiano? en “El Difunto Estaba Vivo”	161
1.8.1. “San Andrés”, “Cuento de Navidad” y <i>lo maravilloso cristiano</i>	166

CAPÍTULO II

LA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA BOSCHIANA

2.1. Un recuento histórico de <i>La Mañosa</i> y la composición de los personajes frente a la realidad fictiva.....	175
2.2. La poética de la casa en <i>La Mañosa</i>	180
2.3. La cosmicidad de la casa en <i>La Mañosa</i>	186
2.4. El miedo y el espacio.....	192
2.5. El ser oscuro de la casa.....	193

2.6. Un ensueño del camino en <i>La Mañosa</i>	202
2.7. El universo de la luz en <i>La Mañosa</i>	205
2.8. Una fenomenología del fuego en <i>La Mañosa</i>	208
2.2.1. <i>La casa natal y la casa onírica</i> “En un bohío” y en “Un Niño”.....	214
2.2.2. <i>La poética de espacio</i> , un retrato de miniatura en tres cuentos: “En un bohío”, “Un Niño” y “Los amos”.....	220
2.3.1. La miniatura bajo un artificio trujillista en “Los amos”.....	232
2.4.1. La choza, una imagen de <i>la concha</i> en “El indio Manuel Sicuri”.....	241
2.4.2. El totemismo en “El indio Manuel Sicuri”.....	250
2.4.3. La luna y la muerte en “El indio Manuel Sicuri”, un atisbo lorquiano.....	259
2.4.4. La luna, la iniciación y la muerte ritual en “El indio Manuel Sicuri”.....	264
2.4.5. La conciencia matriarcal y la luna en “El indio Manuel Sicuri”.....	267
CAPÍTULO III	
LA IMAGEN POÉTICA EN LA NARRATIVA DE JUAN BOSCH	
3.1. Un pasado histórico en <i>El oro y la paz</i>	274
3.2. Los símbolos espectaculares.....	284
3.3. Los símbolos ascensionales.....	286
3.4. Los símbolos de la intimidad.....	289
3.5. La intimidad del oro en la novela.....	293
3.6. La imagen literaria de la serpiente en <i>El oro y la paz</i>	298
3.7.1. La poética de las aguas en tres cuentos: “Rumbo al puerto de origen”, “La Muchacha de la Guaira” y “Mal tiempo”.....	308
3.8.1. “La muerte no se equivoca dos veces” y la poética del viento.....	321
3.9.1. La imagen poética de las aguas y un repaso por otros cuentos.....	325

3.10. El tema del honor en los cuentos: “La desgracia”, “La Negación”, “La pulpería”, “La sangre”, “Todo un hombre”, “Cundito”, “Sombras” y “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”.....	328
--	-----

3.10.1. La lluvia en tres cuentos: “El funeral” y “Maravilla” y “La pájara”	347
---	-----

CAPÍTULO IV

IMAGEN POÉTICA EN LA NARRATIVA DE JUAN BOSCH

4.1. “La mancha indeleble” y la teatralidad política de lo imaginario bajo la metáfora del miedo y del horror.....	356
--	-----

4.2. “El hombre que lloró”, un perseguido político.....	366
---	-----

4.3. La imagen poética de la noche en “El Alzado”, “El Cobarde” “Chucho”, “Forzados”, “La verdad” y “Lo Mejor”.....	370
---	-----

4.4. “Piloncito”, una poética de la agresión animalizada.....	383
---	-----

4.5. “Victoriano Segura” y “El complejo de Empédocles”.....	385
---	-----

4.6. “Revolución” y “Lucero” (<i>la lucha con la sombra</i>), una miscelánea de <i>La Mañosa</i>	388
--	-----

4.7. “El Resguardo”, una transversalidad con los cuentos “El Abuelos”, “Chucho” y “Sombras”.....	395
--	-----

4.8. La imagen poética en “Camino Real”, un arquetipo del laberinto.....	396
--	-----

4.9. “Bumbo”, una analogía con “Camino Real”.....	402
---	-----

4.10. “Rosa” y <i>la angustia laberíntica</i>	403
---	-----

4.11. El desencuentro humano en “Una jibara en New York” y “El astrólogo”	406
---	-----

4.12. “El cabo de la Legión”, “El dios de la selva” y el sentimiento amoroso.....	412
---	-----

4.13. “El Algarrobo”, una ensoñación de la imagen del árbol.....	420
--	-----

4.14. “Un Hombre Virtuoso” y “El espacio onírico”.....	424
--	-----

4.15. La imagen de la gruta en “Los Últimos Monstruos”.....	426
---	-----

4.16. El simbolismo diairético en “El Cuchillo”.....	430
--	-----

4.17. “Guaraguaos” y <i>la poética de las alas</i>	434
4.18. “Fragata”, <i>la intimidad disputada</i>	438
4.19. “Dos Amigos” y “Capitán”, <i>los símbolos teriomorfos</i>	440
CONCLUSIONES.....	445
BIBLIOGRAFÍA.....	453
ANEXOS.....	472
Resumen en inglés y en español.....	476

INTRODUCCIÓN

“Si mi vida llegara a ser tan importante que se justificara algún día escribir sobre ella, habría que empezar diciendo: Nació en La Vega, República Dominicana, el 30 de junio de 1909, y volvió a nacer en San Juan de Puerto Rico a principios de 1938, cuando la lectura de los originales de Eugenio María de Hostos le permitió conocer qué fuerzas mueven, y cómo la mueven, el alma de un hombre consagrado al servicio de los demás”.

Juan Bosch.

El ilustre Juan Emilio Bosch Gaviño murió en Santo Domingo, República Dominicana el 1 de noviembre de 2001 y su renombre alcanza dimensión universal. La obra del escritor dominicano abarca novela, cuento, historia, política, economía, ensayo, sociología, teoría y biografía.

Juan Bosch vivió exiliado (1938-1961). Y no regresaría a su país hasta la caída del régimen trujillista (1930-1961). Juan Bosch asume la presidencia de su país el 27 de febrero de 1963 y tras un Golpe de Estado apoyado por la Marina Norteamericana, el 25 de septiembre (1963) es derrocado por defender la democracia de su país. Hecho que lo llevaría a vivir de nuevo el exilio.

Juan Bosch, cuyo padre, José Bosch Subirats, había nacido en Tortosa, Tarragona, España, y su madre, Ángela Gaviño Costales, en Puerto Rico, perteneció a una familia honorable en la República Dominicana.

Los albores de su escritura en la primera década del *siglo XX* es el resultado de su gusto poético y que, más tarde, marcaría el universo narrativo del autor.

Es el escritor de “Luis Pie”, comprometido¹ con la realidad social dominicana; su alta sensibilidad humana, tanto social como poética aflora en las líneas de su narrativa. Cada palabra que profiere es la hechura casi perfecta o perfecta de un cuento o novela bien estructurado –simétrico– con sus mejores trazos matemáticos de quien sabe contar cuentos. Juan Bosch aplica, al pie de la letra, su teoría sobre el cuento², le confiere el tratamiento temático a cada narración breve con el oficio de un buen escritor.

¹ “Porque en realidad la literatura ha sido para mí solamente un sustituto de lo que yo debía hacer y vine hacer ya después de 50 años de edad, que era la lucha política...Lo que hice en la literatura fue una forma de lucha política”. (Bosch, en Gewecke, 2009:495).

² Con la salvedad de algunas narraciones breves.

Ataca el cuento como un tigre a su presa. La palabra precisa, el estilo, la técnica y estructura confluyen en la aguja de la balanza. Fondo y forma se dan cita, solemnemente, en el universo poético boschiano.

La narrativa de Juan Bosch evoca a la poesía; ya Cortázar, ya Paz, ya el mismo Bosch nos decían que el cuento es lo más cercano al poema. A propósito del género de poesía, nos resulta imprescindible nombrar a una figura de autoridad en el tema, a Octavio Paz: “Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida [...] El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía” (1972: 14-25). Por lo demás, Juan Bosch es un poeta en el mundo textual narrado y, además, el furor poético de la imagen creada tiene alcance mitológico. Por ejemplo, para Rosario Candelier, en el escritor dominicano, “la incorporación de pautas y recursos poéticos a un texto como “La mujer” revela no solo la eficacia del préstamos de un género al otro [...] sino el concurso de principios y técnicas conformadores del texto como producción de sentidos” (1982:233).

Así, en Juan Bosch, la vena literaria, en principio, es alimentada por el abuelo materno, don Juan Gaviño, un hombre gallego de campo que tuvo el gusto por la lectura de los clásicos, como por ejemplo, *La divina comedia*, *Orlando Furioso*, *La canción de Roland*, solo por mencionar algunos. Don Juan Gaviño leía poesía española y novelas al niño Juan Bosch, años más tarde, un ejercicio lector que vertería en los campos de la producción cuentística más alta que ha dado la República Dominicana.

El germen de esta escritura en Juan Bosch tiene su origen en sus veintiuna lecturas de *El Quijote*, según propia confesión. Esta novela no solo signaría su preferencia por el género narrativo, sino también el carácter dialógico de los personajes, *la fuerte imposición de la oralidad* de sus textos; empero, la impronta de otras lecturas darían el cauce de la vertiginosa obra del autor: Kipling, Hemingway, Chesterton, Anderson³ Dostoievski, *Los hermanos Kamarazov*, Rómulo Gallegos (su gran amigo), Óscar Wilde y Quiroga⁴, este último tuvo un influjo decisivo en su cuentística. En el

³“A la manera de Sherwood Anderson penetra en la intimidad de sus personajes para conocer y apreciar aspectos humanos de su ser íntimo y profundo, ofreciendo al lector una visión de algo que va más allá de las puras anécdotas, y enmarca el relato dentro de perspectivas y maneras totalizantes”. (Rosario Candelier, 1982: 225).

⁴ “Juan Bosch habla de Quiroga con la veneración que se tiene a un maestro que es a la vez un hombre comprometido a fuerza de golpes con el vivir: “...y para mí Quiroga fue el que mejor conoció la técnica del cuento, mejor que Guy de Maupassant, mejor que Kipling...” (Carcuro, 1983: X). “Horacio Quiroga,

universo literario de Bosch⁵, otras figuras de renombre consolidarían su obra: Ánton Chéjov, Leonidas Andreiev, Alejandro Kuprin, Bladimiro Kolorenko, Guy de Maupassant, *Bola de sebo*. El mismo autor confiesa que en esas lecturas se encontraban “las raíces de su obra” (Bosch, 2016: 65).

Juan Bosch, en sus preludios poéticos -faceta “sin trascendencia literaria”⁶-bajo el seudónimo de Rigoberto de Fresni llegó a publicar, en *Barahona*, este hermoso romance⁷:

El romance del Muerto Bellaco

El capitán Mino Tapia
con su Colt de cinco balas
iba jinete en caballo
de buen nervio y finas patas;
en el paso del Río Verde
la bestia paró su marcha:
en el paso del Río Verde

“[el] cuentista que más me impresionó, porque su obra respondía a la mayor parte de mis criterios sobre lo que era el cuento y cómo debía de escribirse”. La afinidad con Quiroga (y con Poe) se manifiesta también en los *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* [...]” (Gewecke, 2009: 503-504).

“Podríamos afirmar que las leyes del cuento enunciadas por Juan Bosch tienen su más directo antecedente en la cuentística quiroguiana y ésta, a su vez, en la filosofía de la composición de Edgar Allan Poe”. (Montero, 2017: 97).

⁵“Desde los matices del relato romántico de esteban Echeverría hasta el realismo descarnado y el naturalismo selvático de Baldomero Lillo, y el modernismo plástico y sonoro de Rubén Darío o Gutiérrez Nájera al criollismo pintoresco y social de Quiroga, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, José Revueltas, “Salarrué”; la cuentística boschiana constituye una caja de resonancias que se nutrió de todas esas fuentes narrativas, desde el punto de vista temático, expresivo, técnico y ambiental. Asimismo, de la “novela de la tierra” y “de la selva”, como en *La vorágine* de José Eustasio Rivera o en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos; o del indigenismo criollizante de Ciro Alegría, José María Arguedas, Jorge Icaza y Alcides Arguedas [...]” (Belliard, 2009: 385).

⁶“Bosch nunca se interesó por la poesía como género para manifestarse, pero ello no implica que no la considerase una de las formas de expresión literaria de las más extraordinarias, aunque siempre en la línea de su pensamiento, y con una función social. Para el autor ambas fórmulas de expresión (la prosa y el verso) debían tener una dirección social: presentar lo humano y desvelarlo”. (Pichardo, 2009:429).

⁷ “En cuanto a la poesía, fue un género que Bosch practicó en sus inicios y que no llegó a cuajar ni a interesar al autor más que como puro ejercicio de expresión de sus primeras impresiones. Algunos de sus poemas fueron publicados alternativamente junto a artículos periodísticos entre la década del veinte y del treinta en la Revista Bahoruco, en Listín Diario de Santo Domingo, y en el periódico La Nación de Santiago de los Caballeros. Pero aunque algunos de ellos vieron la luz en las páginas literarias de estas publicaciones periódicas, no dieron lugar a ninguna publicación como obra”. (Pichardo, 2009:42).

salen muertos y fantasmas.

Un pedacito de luna
sobre el agua se arrugaba.
Encima estaba la ceiba
de ancho tronco y recias ramas.
Resoplando y temblorosa
paró la bestia su marcha.
Mino Tapia haló el revólver,
pero el Colt no disparaba.

¡Hombre, mujer o muchacho,
si es difunto, que me salga!

Con la voz del Capitán
la luna tembló asustada.
De otro lado del río
se quebró una carcajada.

Los caminos del Licey
bajo la noche se agachan.

Suenan por ellos los cascos
de una bestia desbocada:
se le encaramó el difunto
sobre las redondas ancas [...]

Juan Bosch⁸

⁸ Seminario Ilustrado *Bahoruco*, Santo Domingo. Julio 13 de 1935. Año V. No.255 (citado en Bosch, 1994: 266).

Néstor Medrano, en su libro *Las huellas literarias de Juan Bosch*, apunta que “la pasión nerudiana de Bosch no era casual. También la tenía por Pedro Mir” (2014:969). Y se podría añadir que así como por Rubén Darío, Fabio Fiallo, Martí, entre otros; empero, es García Lorca, el poeta español quien haría mella en el escritor dominicano:

En 1931, en Listín Diario, aparecieron publicados los versos que llevan como título “Músicas” y cuatro años más tarde vieron la luz seis composiciones más, cinco de ellas a imitación del romancero de Lorca y referidas a personajes dominicanos de principios de siglo que se entregaron a las luchas de clase: *Romance del Combate del Muerto Bellaco* y el *Romance de Vicentico Luna*. Junto a éstas, la sexta, con el título *Del retorno triste* y en homenaje a su abuelo materno, que se compone de versos octosílabos que no encajan en la estructura formal del romance aunque Bosch utilice para referirse a ellos este término (Pichardo, 2009: 42).

Pues bien, quizá emitir una interrogante directa como lo hace Mora Serrano sobre la presencia de la poesía de Juan Bosch en su narrativa, estaría de menos, porque él siempre regresó al puerto de origen poético, y eso lo revela en el universo narrado. En el ejemplo que a continuación se presenta, el interrogante afirma el juicio. A la luz del lirismo narrativo de Bosch, se lee:

¿Hay o no hay en la obra completa de Juan Bosch ejemplos más claros de poesía, de eso que podemos llamar plasticidad poética o resplandor lírico, en sus descripciones siempre frescas y refrescantes del paisaje, el hombre y la mujer criollos, que en muchos de los versos de una catarata de escritores llamados “poetas” en nuestro país? (2002: 90).

En Bosch, aunque su vocación desde niño fue la escultura, - y que por razones externas a su voluntad no pudo desarrollar- sin embargo, en cada pieza literaria del autor está la efigie escultórica, muy en el fondo, Bosch sabía que su destino era ser escritor y esta vena escritural, le lleva a escribir su primer cuento de gran valor literario e histórico, “La mujer”, una joya resguardada en la cabeza del autor que alcanzó su madurez quizá entre los ocho o diez años. A saber, su origen no era escribir el cuento, sino una carta a su amigo entrañable, Mario Sánchez Guzmán; pero algo se cruzó entre el papel, el amigo y la imaginación del autor, y las primeras líneas de la carta dieron paso al cuento. Apenas hubo terminado, Juan Bosch sabía que el escrito quedaría para la posteridad, bajó de su lugar de trabajo (que al mismo tiempo era su dormitorio), y le dijo a su hermana Josefina que había escrito un cuento y que sería publicado a varios idiomas; Bosch no se equivocó en aquella premonición. En francés fue la primera traducción y después vinieron otras y otras. Juan Bosch es un escritor que se consagra en el género del cuento.

Ahora bien, introducirse en el campo de la investigación del universo narrativo de Juan Bosch y estudiar la *fenomenología de la imaginación* en la imagen⁹ poética de su narrativa, ha sido de gran utilidad. Como sabemos, la narrativa de Juan Bosch es de naturaleza poética, por tanto, la presencia de la imagen poética en su narrativa cobra relieve para el estudio de la realidad simbólica, que bajo “el lenguaje poético abraza la esencia de la realidad” (Eagleton, 1998: 76).

Así, el análisis literario y la interpretación del símbolo en la obra de Bosch, nos lleva a vislumbrar “la imagen de una manera superior de realidad”, y a la reconstrucción de la realidad social, histórica y política de la República Dominicana del *siglo XX*, pero esto, además, es el punto de partida para la comprensión cabal de la condición humana.

Por lo demás, se aborda, en esta investigación, la imagen poética, desde una fenomenología¹⁰ de la imaginación¹¹, esto es, “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 1975:9).

Si bien, de acuerdo con el fenomenólogo francés, “el alma y el espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices”, entonces habremos de seguir como instrumento cardinal esta tendencia para llevar de manera cabal nuestra investigación. Cabe decir que, “Zambrano, al igual que Heidegger, entiende la fenomenología como desvelación del ser, y éste es el sentido que para ella tienen las formas de lo divino” (Maillard, 1992:24).

⁹ “Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.” (Paz, 1972:98). Asimismo, en esta vertiente, habrá de decir en palabras textuales del poeta mexicano que: “La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro*. (Paz, 1972: 113).

¹⁰ “Esta “reducción fenomenológica” es el primer paso importante que da Husserl. Cuanto no sea “inmanente” a la conciencia debe ser rigurosamente excluido; todas las realidades deben tratarse como meros “fenómenos”, en función de su apariencia en nuestra mente: estos son los únicos datos absolutos que pueden servirnos de punto de partida. De esta insistencia se deriva el nombre que Husserl dio a su sistema filosófico: fenomenología. La fenomenología es una ciencia de los fenómenos puros”. (Eagleton, 1998: 74)

¹¹ “Llamamos imaginación a esa fuerza lúdica cuya lucidez nada tiene que ver con la capacidad discursiva (superficial) de la mente”. (Maillard, 1992:132).

En este trabajo, el objetivo ha sido realizar el estudio de la obra de Juan Bosch en el campo de la metodología cualitativa y la aplicación del método fenomenológico ha sido determinante para la concepción del símbolo en el universo poético de la narrativa de Juan Bosch.

Por consiguiente, en el marco metodológico de la investigación literaria, los estudios de Gaston Bachelard han servido de referente para el análisis fenomenológico¹², y no menos, los de su discípulo Gilbert Durand. Asimismo, ha sido de gran utilidad la *Teoría del Cuento* de Juan Bosch. Otros estudios teóricos que nos han llevado de la mano en la investigación, son los de Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética* para elucidar y profundizar en la estructura metafórica, y el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot y, por supuesto, los de Terry Eagleton, *Una Introducción a la teoría literaria*. Sin desdeñar a los autores que, en buena medida, sirvieron de apoyo para este trabajo.

Ahora bien, hablar de una fenomenología de la imaginación en la obra de Bosch es un tema que resulta novedoso. Pero lo más sorprendente ha sido cómo la aplicación de este método fenomenológico ha encontrado su lugar y se ha adecuado de manera extraordinaria a la obra del escritor de La Vega.

Según Durand, el fenomenólogo Bachelard orienta su investigación hacia el *subconsciente poético*¹³- el cual se expresa a través de palabras y de metáforas-, y asimismo, “hacia ese sistema de expresión, más impreciso, menos retórico que la poesía, que constituye la ensoñación” (2007:80). Empero, ¿en qué consiste este método?, para decirlo con precisión, reproducimos las palabras textuales de Durand:

En poner acento en la virtud imaginaria de las imágenes, en “captar el ser mismo su originalidad y beneficiarse de esta manera con la insigne *productividad psíquica* que es la propia imaginación”. La fenomenología de lo imaginario es, en Bachelard, una “escuela de ingenuidad” que nos permite, por encima de los obstáculos de la inscripción biográfica del

¹²“Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad, según ha mostrado los análisis fenomenológicos” (Paz, 1972:108).

¹³ “Los datos que nos ayudarán a averiguar el mecanismo mediante el cual tiene lugar el descubrimiento creador de la persona pueden reunirse, por tanto, en lo siguiente: la acción esencial se realiza mediante la adopción de una *actitud*<<poética>> que abre un espacio donde la simultaneidad es posible. Añadiré a esto dos consideraciones: la primera, que, siendo el lenguaje un lenguaje abierto y tensional, lo más representativo del mismo será sin duda la metáfora; la segunda, que como dice M. Mannoni, <<el inconsciente se manifiesta por medio de metáforas y eso es lo que el sueño descubre>>” (Maillard, 1992:96).

autor o del lector, captar el símbolo en carne y hueso, pues “no se lee poesía pensando en otra cosa”. A partir de ese punto, el lector ingenuo, este fenomenólogo sin saberlo, no es otra cosa que el lugar de la “resonancia” poética, lugar que es receptáculo profundo porque la imagen es semilla y nos “hace crecer lo que vemos” (2007: 81-82).

Así, pues, para explorar el universo imaginario en la narrativa poética de Juan Bosch, se analizaron cincuenta y ocho¹⁴ relatos que conforman su cuentística y dos novelas: *La Mañosa* y *El Oro y la Paz*. Habría de añadir que veintiséis cuentos fueron escritos antes del exilio, y la mayoría tienen como escenario la comarca cibaena del escritor dominicano (aunque solo algunos, ocupan escenario costarricense); escritos durante el exilio, catorce más son ambientados en el Cibao. Y el resto de la producción de cuentos del exilio, corresponde a escenarios como Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Bolivia y Brasil, incluso un cuento escoge a Europa como escenario. A continuación, se enlistan los cuentos escritos antes del exilio:

“La Mujer”, “Dos pesos de agua”, “La Verdad”, “Piloncito”, “El Resguardo”, “El Cobarde”, “Chucho”, “La Pulpería”, “Revolución”, “El Abuelo”, “Sombras”, “El Alzado”, “La Pájara”, “El Algarrobo”, “Forzados”, “El Cuchillo”, “Cundito”, “Guaraguaos”, “La Sangre”, “Lucero”, “Lo Mejor”, “San Andrés”, “La Negación” y “Camino Real”, “Los vengadores” y “Bumbo”.

Sin duda alguna, la narrativa de Juan Bosch se encuentra en los asideros de las grandes narraciones de la literatura hispanoamericana y universal, por lo que resultó de gran interés haber estudiado, pormenorizadamente, toda su producción narrativa para elucidar el universo poético de su obra y sus implicaciones con respecto a la condición humana, tema sin explorar en los campos de la investigación literaria, según se manifiesta en el estado de la cuestión.

Este trabajo de investigación se estructura en cuatro capítulos. El primero corresponde al *universo retórico de la cuentística de Juan Bosch*. Aquí, el objetivo ha sido analizar la retórica y la estética del autor, la cual refleja, a lo largo de su obra, un abanico amplio que va desde los albores del realismo mágico hasta mostrar un criollismo de fuertes connotaciones psicológicas, sociales e históricas, pero sobre todo ontológico.

¹⁴Según Armando Vargas Araya, Juan Bosch escribió setenta cuentos (2009:18). Sin embargo, para Manuel Jofré, en 1948, en Cuba, se perdieron once cuentos en el exilio. Ahora bien, si tomamos como referencia de que hayan sido setenta cuentos los que escribió Juan Bosch, de los cuales cincuenta y ocho fueron publicados, por tanto, serían no once, sino doce relatos los extraviados.

El capítulo II corresponde a *la poética del espacio en la narrativa boschiana*, aquí se analiza la novela *La Mañosa* y relatos como: “En un bohío, Un Niño”, “Los amos” y “El indio Manuel Sicuri”. Este capítulo, por el carácter fenomenológico que se estudia, está estrechamente ligado a los siguientes. Además, *La Mañosa* por su estructura altamente lírica, bien pudo haber sido objeto de estudio de los capítulos que suceden; no obstante, la novela sirve de espécimen de la poética del espacio para este capítulo. De manera que, a lo largo y a lo ancho de la pieza narrativa, la poética del espacio ocupa a esta maravillosa novela. Razón por la que se le ha dado un tratamiento pormenorizado.

El objetivo de este capítulo ha sido escudriñar una dialéctica fenomenológica de las imágenes literarias en la obra de Juan Bosch. Cabe aclarar que, en el caso del cuento “El indio Manuel Sicuri”, además de abordar la poética del espacio, por el carácter mitológico del relato, han servido de apoyo para el estudio, autores como Cassirer, Eliade, Neumann, entre otros.

Por último, los capítulos III y IV están dedicados a *la imagen poética en la narrativa de Juan Bosch*, que es el corazón de esta investigación literaria. En estos capítulos, se concentra el resto de la narrativa de Juan Bosch. Y, por supuesto, aquí, el objetivo de la investigación ha sido abordar la narrativa desde una perspectiva de la fenomenología de la imagen poética.

En el anexo de este trabajo, se presenta una entrevista realizada a Diómedes Núñez Polanco en Santo Domingo, República Dominicana, en 2017.

Habrà de añadir que, a lo largo de la exposición, a pesar de la subjetividad de toda obra de arte, se ha pretendido una rigurosa objetividad en la investigación. Por lo que las imágenes poéticas que se estudian en la obra, soslayan con el mayor cuidado no caer en una arbitraria subjetividad. Como bien señala Bachelard, este “método, que tiene a su favor la prudencia científica” parece resultar “insuficiente para fundar una metafísica de la imaginación”. Sin embargo, “la simple imagen no deja de tener una resonancia psíquica” y el drama cultural, en el nivel de una imagen nueva, “contiene la paradoja de una fenomenología de la imaginación” (1975:9). En este sentido, para el fenomenólogo francés, la imagen poética, al surgir de una conciencia individual, resulta *esencialmente variable*.

En líneas generales, en esta investigación, se estudia la imagen poética en la narrativa de Juan Bosch desde una perspectiva fenomenológica, y el autor crea una prodigiosa imagen poética en su obra de arte como *el fondo de un espejo...que nos revela nuestra propia cara*. El lenguaje poético, en su carácter metafísico, nos revela profundas realidades, *intersubjetivas de “lo sagrado”*.

Estado de la cuestión

A lo largo del *siglo XX* y *XXI*, diversos especialistas en literatura y en crítica literaria, escritores, poetas, ensayistas, entre otros, se han dado a la tarea de realizar estudios sobre la obra de Juan Bosch. Las aportaciones de los estudiosos, indudablemente, han sido de gran valía para la crítica literaria. No obstante, aún falta por recorrer y explorar terrenos inhóspitos de la obra de Juan Bosch para ampliar el panorama de la riqueza literaria que en ella subyace. A continuación, se ofrece la evolución de la crítica sobre la obra de Juan Bosch.

En 1982, Guillermo Piña-Contreras publica *Doce en la literatura dominicana*. Entre los escritores dominicanos, destaca la figura de Juan Bosch. Guillermo Piña-Contreras, en su trabajo, realiza una entrevista a Juan Bosch en 1975. A decir verdad, la entrevista es muy extensa y en ella se entretajan temáticas sobre el cuento, la política y el exilio, ingredientes esenciales en su narrativa.

En la entrevista, refiere los recuerdos de La Vega, de Río Verde, del exilio; pero sobre todo, el de los campesinos pobres, pero inteligentes a quienes admira y defiende de las injusticias. Evidentemente, de allí le viene el compromiso social, pero también, de las lecturas que influyeron en él siendo muy joven. Por ejemplo, *Los hermanos Karamázov* de Dostoyevski, o quizá *Crismen* y *Castigo*, *El Quijote*, entre otras. Él mismo ha confesado: “es inevitable la influencia”.

Bosch no niega su ideología política como tampoco el duro exilio que vivió por muchos años, esa especie de cárcel grande en la que se vive “afuera”, pero sin desarraigarse de la República Dominicana, como él ha señalado. Su narrativa es testimonio de ello.

Para Bosch, escribir es una manifestación de la inteligencia: “el poeta el hombre más extraordinario de la creación” (Bosch, en Piña-Contreras, 1982:71). Según Bosch, la palabra, el conocimiento de la lengua y la invención crean belleza.

Acorde con estos recuerdos boschianos, el prólogo de Rosario Carcuro a *Cuentos de Juan Bosch* (1983) recorre la biografía del escritor, sus inicios hasta la consolidación de la técnica narrativa de “El Río y su Enemigo”. Rosario Carcuro, en su investigación, aborda la teoría del cuento de Bosch, de los autores que más influyeron

en él (Quiroga), y valora estilística y temáticamente la cuentística del escritor de La Vega.

En esta vertiente, en *El oficio de la palabra* por José Rafael Lantigua (1995), en la entrevista: “Juan Bosch: *He leído el Quijote 21 veces*”. Confirma la influencia de Cervantes. El mismo Juan Bosch confiesa en otra entrevista hecha por Piña-Contreras, que habrían sido 22. Razón para decir que *El Quijote* ha sido decisivo en su obra.

Empero, no solo ha leído *El Quijote* en sus juventud, sino también a otros autores, por ejemplo: Kipling, Maupassant, Chéjov, Dostovieski (sobredicho), pero es Quiroga en quien reconoce como el mejor cuentista en lengua española y olvida a otras figuras como Cortázar¹⁵ o Borges, solo por mencionar algunos. Muchas veces los personajes de Bosch recuerdan a los de Dostovieski.

Bosch nos habla, con satisfacción, sobre la hechura narrativa de *El oro y la paz*, para él, ésta, técnicamente, es mejor que *La Mañosa*. Aunque a mí me parece que la última es más humana, y, sobre todo, lírica.

En conversada placidez, aparece el tema inevitable del exilio de Juan Bosch, esa diáspora por América Latina que llevará tanto la huella hostosiana como la nostalgia por su patria. Juan Bosch al tocar suelo puertorriqueño y haber transcrito las memorias de Hostos ya no vuelve a ser el mismo.

Años después, en 1999, Miguel Ángel Fornerín publica: “Juan Bosch: Novela, historia y sociedad” en *Puerto Rico & Santo Domingo también son...*

Fornerín, en su estudio, toma como referencia el libro de García Cuevas: *Juan Bosch: novela, historia y sociedad*, y nos ofrece un panorama interesante de la novela *La Mañosa*, es decir, de sus implicaciones de proyecto de Nación, pero sobre todo, de la postura que adoptó Juan Bosch ante la dictadura de Rafael L. Trujillo. Evidentemente, el rechazo por el régimen de Trujillo. Así, Fornerín, desde esta óptica, nos revela el tránsito del Bosch literario al político, bajo la bandera de la democracia de su país.

No menos, otros estudiosos han volcado sus páginas sobre la connotada figura de Juan Bosch. En 2009, sale a la luz *El Bosch que yo conocí*. Es un libro de memorias

¹⁵ Aunque en repetidas ocasiones ha dicho que lo admira como escritor.

y misceláneas (fotos, cartas, notas escritas con el puño y letra de Juan Bosch contribuyen su constitución). En este libro, Guzmán Madera, quien fuera la secretaria particular de Juan Bosch (por más de 17 años) vierte con lujo de detalle su primer encuentro con Juan Bosch y, narra (de la misma manera) el trabajo realizado durante largos años junto al Profesor Juan Bosch como ella lo llama, (también llamado así en América Latina por ser uno de los grandes maestros en el género del cuento). Además, por esa vocación pedagógica (política) hacia el pueblo dominicano.

Guzmán Madera, en su libro, manifiesta su gratitud y su amistad por Juan Bosch: “Quien no agradece no sirve”, decía Bosch. Y esta calidad humana y -alto valor de la amistad, luce en su trabajo de creación literaria. A propósito, Guzmán Madera nos habla de la amistad de Juan Bosch con el poeta cubano Nicolás Guillén, con el escritor colombiano Gabriel García Márquez, de su admiración por José Martí, por Simón Bolívar, por Eugenio María de Hostos, y de la influencia directa de este último: “Yo soy producto de la Escuela hostosiana y además tengo una admiración ilimitada por José Martí...” (Bosch, citado en Guzmán, 2009: 398).

En síntesis, Guzmán Madera nos brinda, en su libro, las diversas facetas de Juan Bosch (educador, político, líder...), y como era *el Bosch que ella conoció*. A decir verdad, la sencillez, la ética, la bondad, la honestidad, la elocuencia y su extrema sensibilidad, es la fotografía completa con la que Guzmán Madera le dibuja y describe: “Juan Bosch se caracterizó porque su discurso iba de la mano con su manera de actuar” (Guzmán, 2009: 244). *El Bosch que yo conocí* es también el Bosch escritor y político.

Por su parte, Joaquín Gerónimo publica: *En el Nombre de Bosch* (2001). El autor anota que el libro no corresponde a la narración histórica, vinculada a la vida literaria y política de Juan Bosch, tampoco pretende ser un ensayo sobre el pensamiento ideológico del autor dominicano, sino más bien, *En el Nombre de Bosch* es la visión más íntima, pero sostenida por el boschismo que le tocó vivir a Joaquín Gerónimo. Así, este libro describe la huella de la influencia de *la cultura política* que recibió el autor en la década del 70’.

En los derroteros biográficos, José María Calderón publica: “Vigencia de las reflexiones del pensamiento sociopolítico de Juan Bosch” (2009).

El autor, desde el concepto histórico y político de la República Dominicana, consagra la actuación ética-política de Juan Bosch. Ese encarnado compromiso social-democrático-con su pueblo dominicano. Asimismo, Calderón, nos habla de la obligada lectura narrativa, canónica del autor dominicano.

Por lo demás, Calderón Rodríguez pone de relieve el binomino literario- político encarnado por Juan Bosch. Pero, además, en compartida opinión, Manuel Jofré lo considera “el intelectual orgánico” que se mueve, simultáneamente, entre la ética del escritor y la ética del político.

En esta vertiente biográfica, en 2014, se publica *Las huellas literarias de Juan Bosch*. Radiografía literaria de un humanista.

En el ensayo, destilan las páginas más nobles sobre Bosch. Néstor Medrano nos ofrece una objetiva radiografía de Bosch escritor y político, movido por esa imprescindible dualidad: “La Política y la Literatura. Una inseparable de la otra” (Medrano, 2014:23). De acuerdo con el autor, Bosch tenía como objetivo político el bienestar del pueblo dominicano, mientras que la literatura, solo correspondía a un medio, no un fin. Y es la praxis política la que consideró adecuada para resolver los conflictos sociales de su país.

Néstor Medrano, en su interesante ensayo, a todas luces pretende reivindicar, literariamente, la figura del escritor por su valor universal: “Juan Bosch tiene que ser rescatado del olvido de unos que sólo lo recuerdan como político y expresidente, con un gobierno interrumpido a los siete meses” (Medrano, 2014:73).

Si bien es cierto como señala Medrano que la obra de Bosch es de un estilo claro y directo, “pero no exento de poesía”, y:

Quienes han leído de manera seria los textos de Bosch, sobre todo aquellos que se insertan a la labor narrativa, sus cuentos, particularmente, saben que hay relatos plenos de imágenes como “La Mujer” y “La Verdad”. En este caso, y como en otras creaciones mencionadas anteriormente, la poesía fluye y se hace notar [...] (2014: 101).

Evidentemente, Néstor Medrano es uno de los pocos críticos que, bajo el oficio de poeta y narrador, ha visto, objetivamente, en la narrativa de Juan Bosch, la presencia poética. No solo comparto el criterio del escritor, sino que coincido con su valoración de lo lírico en su narrativa.

En su ensayo contraponen las personalidades de Joaquín Balaguer y Juan Bosch, dos figuras investidas por lo literario y por lo político. El primero, vasallo de la corte trujillista y el segundo, enemigo del régimen trujillista. Ambos confrontados tanto en lo literario como en lo político. A propósito, el autor hace una interesante lectura política del cuento “Dos pesos de agua”. Indudablemente, *Las Huellas Literarias de Juan Bosch* testimonian la radiografía humana.

Entre los estudios biográficos se encuentra el de Matías Bosch Carcuro: *Prefiero vivir luchando. Una biografía de Juan Bosch* (2016).

Matías Bosch Carcuro, nieto de Juan Bosch hace un interesante recorrido biográfico de su abuelo. Como él mismo confiesa, la metodología empleada para su trabajo, se basó en recoger entrevistas y publicaciones realizadas a Juan Bosch. Asimismo, de “algunos discursos y escritos autobiográficos” del mismo Juan Bosch. Matías Bosch reconstruye, biográficamente, este maravilloso libro de entrevista “fictiva”, pero verosímil. Por lo demás, el libro póstumo nos acerca a la fotografía completa de Juan Bosch.

Al año siguiente, en 2017, se publica *Vida y obra de Juan Bosch en el contexto de la historia de la República Dominicana*, coordinado por Josef Opatrný.

Evidentemente, el estudio tiene un enfoque político e histórico de la obra de Bosch. En el único apartado dedicado a Juan Bosch, Rafael Hernández considera a “Juan Bosch el más universal de los escritores dominicanos”. El autor, en una mirada atenta, nos habla del exilio de Bosch en Puerto Rico y del encuentro con la obra completa y los manuscritos de Hostos; asimismo, de su paso por Cuba durante el exilio, y por otros países latinoamericanos, como también, de Europa: Benidorm, España y París, (en la década de los 60´) hasta el regreso a su patria en 1970.

El artículo de lectura rápida, pero de hondo contenido histórico y político, pone su acento en el aspecto político de Juan Bosch por “su práctica ética y moral en la actividad política, su honestidad y convicción de las ideas en las que creía hicieron en Juan Bosch un faro de luz latinoamericanista para las generaciones por venir” (Hernández, 2017:11).

En la línea de la memoria histórica, Pablo A. Maríñez publica: *Juan Bosch. Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina* (s/f). El trabajo de Maríñez es más de carácter sociopolítico y económico que literario, aunque en esta fase aborda un interesante ensayo de corte cultural y literario sobre el perfil psicológico del cubano.

Por su parte, Maríñez proyecta una mirada multifacética: política, social e histórica del pensamiento de Juan Bosch. De acuerdo con Maríñez, el prolífico escritor incursiona en la faceta de orador, político, líder, biógrafo, pedagogo, pensador: “forjador de la conciencia democrática dominicana” (s/f: 16). Para el autor, la profundidad del pensamiento de Bosch no se puede entender “sin conocer el pensamiento de Hostos, de Bolívar y de Martí” (s/f: 25). Aunque en Bosch también existió una etapa de carácter marxista, finalmente continuó siendo un hostosiano: “No por otra razón Hostos fue antiesclavista y anticolonialista, y Bosch fue anticolonialista y antiimperialista” (Maríñez, s/f: 29).

Para Maríñez, la avidez lectora de Juan Bosch se vio envuelta en escritores de fina pluma como: Oscar Wilde, Dostoyevski, Émile Zola, Quiroga, Miguel de Cervantes, Anderson..., y sin lugar a dudas, *La Biblia*.

En el mismo panorama, entre el atisbo biográfico e histórico, Leonel Fernández publica en 2019 *Ideas en conflicto*. Diálogo póstumo entre Juan Bosch y John Bartlow Martín.

Para Leonel Fernández, quien fuera tres veces presidente de La República Dominicana y discípulo de Bosch, la figura de Bosch es de *consagrada intelectualidad* [sic].

En el prólogo, el autor advierte al lector que la hechura del libro sigue el formato de *Los diálogos de Platón*, y los capítulos o *cantos*, imitan el estilo del primer canto de *La Ilíada*. En mi opinión, con este método, Leonel Fernández, nos entrega una plácida lectura donde el recurso del diálogo sirve de eje conductor no solo para comprender la hostil relación entre Estados Unidos y la República Dominicana; la historia personal y política de Juan Bosch y de John Bartlow Martín (Embajador de Estados Unidos en la República Dominicana), sino que, a través del diálogo, desvela la verdad (relativa)

sobre el Golpe de Estado del 25 de septiembre de 1963. Al parecer, Schlaudeman y Bartlow son los responsables directos de ese hecho histórico.

En las páginas de este interesante libro, de copioso contenido histórico y político, es imprescindible la figura de Trujillo.

Ideas en conflicto no niega su registro para la memoria histórica. Y pone al lector en el marco del conflicto personal entre Bosch y Bartlow: “La política es una función de servicio y, por tanto, eminentemente moral” (Bosch, citado en Fernández, 2019:146).

Ahora bien, en el terreno de los estudios histórico-literarios sobre Juan Bosch, en 1984, se publica una <<Entrevista a Juan Bosch>> realizada por D. de Pérez. En ella el escritor habla, someramente, sobre la Revolución de Abril de 1965, la cual proclamó la reinstalación del poder de Juan Bosch. Asimismo, confiesa su animadversión por el Trujillato. Pero fuera de estos aspectos históricos, Bosch narra sus comienzos como escritor desde principios de 1920, es decir, antes del exilio.

La entrevista breve concluye con las prácticas políticas de su partido PLD en beneficio de los dominicanos. Juan Bosch es fundador de dos partidos políticos: el PRD¹⁶ (1939) y el PLD (1973). Es el primero el que lo abandera como Presidente de su país en 1963.

Como nota aclaratoria, Juan Bosch no ha publicado once novelas, como refiere D. de Pérez, sino solo dos. A juzgar por el contenido de la entrevista, el carácter político se impone en la charla.

Posteriormente, Rosalba Campra, en 1998, publica *América Latina: La identidad y la máscara*. Es un libro que se divide en dos partes: el ensayo y la entrevista literaria. La autora, en esta última fase, entrevista a escritores como: Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, entre otros. Pero del que nos interesa hablar es de Juan Bosch. En la entrevista realizada en Roma en 1976, Juan Bosch, evidentemente, esboza la nostalgia por su patria. Al mismo tiempo, vierte su admiración por la obra

¹⁶ “La presencia de Caamaño Deñó encabezando al pequeño grupo guerrillero, los organismos represivos del gobierno de Joaquín Balaguer desataron una tenaz persecución contra todos los dirigentes y militantes de los partidos de oposición y Juan Bosch tuvo que esconderse por casi dos meses para evitar ser apresado a fusilado por la fuerza represiva dominicana”. (Hernández, 2017:23).

literaria de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Alejo Carpentier. Los dos primeros amigos de Juan Bosch. Pero además, Bosch nos habla del *valor artístico* de la poesía de José Martí, Rubén Darío y Pablo Neruda, como diría Rocío Oviedo: “La poesía camina con la política”, enunciado que podríamos aplicarlo a la narrativa de Juan Bosch.

El libro de Farid Kury: *Juan Bosch Memorias del Golpe* (2007) hace una retrospección de aquella histórica y nostálgica madrugada del 25 de septiembre de 1963, relata las memorias del Gobierno legítimo de Juan Bosch cuando sufrió el Golpe de Estado, bajo la autorización y patrocinio de J. F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos. Militares dominicanos, civiles y la Iglesia Católica, “los adversarios de la democracia” consumaron el Golpe de Estado: “Los golpistas podían injuriarme, humillarme, derrocar me, desconsiderarme, pero no podían borrar mi historia ni mi vida a favor de la democracia” (Bosch, en Kury, 2007: 58). Curiosamente afirma: “En realidad desde que asumí la presidencia de la República siete meses atrás, el fantasma de un golpe de Estado rondaba incesantemente sobre mi cabeza como una espalada desvainada” (Bosch, en Kury, 2007:17).

Como sabemos, el Golpe de Estado fue decisivo, sin embargo, no lo derrocó, más bien lo fortaleció para seguir luchando por la libertad y la democracia de su país. Y lo más interesante está en su producción libresca:

Los años que siguieron al golpe de Estado de 1963 hasta ahora, debido a que en ellos he escrito varios libros, por lo menos diez, y cientos de artículos; he llevado a cabo una actividad política múltiple y he cumplido una tarea intelectual compleja (Bosch, en Bosch Carcuro, 2016:376).

En 1990, Juan Bosch contiene (por última vez¹⁷) con su rival político Joaquín Balaguer. Bosch pierde, por fraude electoral, las elecciones presidenciales de su país. No obstante, la política le dio mayor satisfacción que la de ser escritor, según ha confesado.

¹⁷ “El 1 de julio de 1966, con dos únicos candidatos, Juan Bosch y Joaquín Balaguer, quien era presidente títere de Trujillo en mayo de 1961 cuando el dictador dominicano fue asesinado. Pero hubo otra perla; las elecciones se realizaron con los soldados norteamericanos en suelo dominicano, haciendo campaña política a favor de Joaquín Balaguer”.

Visto las condiciones y el ambiente electoral de ese día, las elecciones fueron ganadas por Joaquín Balaguer, el candidato de Lindón B. Johnson [...] Cuando Man le leyó el currículo de Balaguer, el presidente norteamericano le dijo, “ése va a ser el presidente dominicano”. (Hernández, 2017:20).

Tras el Golpe de Estado, ve la luz editorial: *Bosch Noventa días de clandestinidad* (1998) es el resultado del trabajo periodístico de Miguel Franjul. Según él, los manuscritos fueron guardados con mucho recelo durante veinticinco años. A juzgar por el contenido del trabajo, la estructura cronológica del libro no niega la labor profesional periodística de Franjul, pues realiza un amplio recorrido histórico de los días de la tortuosa persecución hacia Juan Bosch (1973) por el Gobierno del Presidente Joaquín Balaguer, bajo sospecha de formar parte de un complot para matarlo.

No obstante, la investigación periodística resguardada durante varios años, parece perder frescura, pues los hechos de 1973, evidentemente, no corresponden a la realidad, o al contexto de la década de los 90'. Aunque el libro no reduce la importancia histórica y política de Juan Bosch.

En otra vertiente, Margarita Aurora Vargas Canales en su artículo: “Juan Bosch y las ideas antiimperialistas” (2009) visualiza el panorama de América Latina como una región inseparable de la presencia de los Estados Unidos que ha desplazado a los conquistadores españoles. Por otra parte, Juan Bosch sufre la experiencia vivida no solo por el imperio yanqui, sino también por la férrea dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en la República Dominicana. De estas circunstancias surgen dos libros importantes en torno al Caribe y la intervención militar de los Estados Unidos en la región latinoamericana: *Póker de espanto en el Caribe* (1955) y *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe frontera imperial* (2003).

Así, pues, no es de extrañar que ambos textos sigan la línea del sentimiento antiimperialista o anti-norteamericano, cuyo fin es mostrar las consecuencias del imperialismo en los países de la región latinoamericana. La tradición histórica del imperialismo yanqui, caracterizado por su atroz voracidad territorial y económica de los pueblos de América Latina, en el contexto actual, aún la padecen nuestros pueblos latinoamericanos; otros han visto su autodestrucción.

Este estudio, sin duda alguna, nos lleva a tener una mejor comprensión de la historia del Caribe y de América Latina.

Por otra parte, en *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch* (2010), diversos autores exploran la obra prolífica del autor. El primer coloquio es eminentemente

literario¹⁸; el segundo, describe la *obra histórico-social de Juan Bosch 6 de julio de 2009*.

Manuel García Arévalo escribe *Juan Bosch y el indigenismo dominicano*. En este trabajo de corte histórico y sociológico, el autor refiere que Juan Bosch supo captar con su sensibilidad el realismo social dominicano del Cibao. Las variantes lingüísticas y dialectales, los mitos, las leyendas y las supersticiones pintan el folklor caribeño de la región. Por ejemplo, en *Indios. Apuntes históricos y leyendas* (1935), Bosch pone de manifiesto a la raza primitiva de La Española que se resiste a desaparecer con la llegada de los conquistadores. Y para García Arévalo, la obra *Indios. Apuntes históricos y leyendas* se inscribe en la línea indigenista de corte romántico.

La obra obedece a la defensa cultural indígena, cuya intención es recuperar las voces taínas, su lirismo y su sonoridad (el aroma y el sabor de la guanábana o de la anona o de la guayaba), las hermosas leyendas como *La Ciguapa* y *Atariba*¹⁹ entre otros elementos que marcan la nostalgia por el pasado indígena. Juan Bosch, indudablemente, se sintió *atraído* por el pasado prehispánico, pero más por la visión idealizante de reivindicarlo:

En cuanto a su ensayo, *Indios. Apuntes históricos y leyendas* de los indígenas de nuestro país. Bosch intentó, entendemos que correctamente, recurrir a las raíces autóctonas de la sociedad dominicana; pero República Dominicana no había tenido una historia similar a la de aquellos países o regiones que habían desarrollado grandes civilizaciones, como lo fueron la Maya, la azteca o la Inca, y por lo tanto, no pudo encontrarse con un pensamiento precolombino avanzado [...] (Maríñez, s/f: 24).

Por otra parte, Chez Checo, en el apartado *Trujillo, causas de una tiranía sin ejemplo de Juan Bosch: una lectura historiográfica*, argumenta que:

La obra *Trujillo, causas de una tiranía sin ejemplo* es la única del género historiográfico en el país que hace una “radiografía” social y psicológica de la que fuera la dictadura más férrea de América, buscando las causas de su origen o génesis en la composición social del pueblo dominicano, desde el origen mismo del descubrimiento (2010: 115).

Para Chez Checo, el compromiso social de Juan Bosch con el pueblo dominicano lo convierte en enemigo vigoroso del régimen de Rafael Leonidas Trujillo.

Por ejemplo, Juan Bosch, en su libro, *Trujillo, causas de una tiranía sin ejemplo*, desvela la figura del dictador²⁰ y establece las estrategias políticas para su regreso del exilio, afirma Chez Checo.

¹⁸ Este estudio se abordará en otro apartado.

¹⁹ “Esta leyenda fue arreglada para niños y publicada con el seudónimo de “Juan Nini”, bajo el título “Cómo nació la luna” (Nota de JB). (Bosch, 2012:58).

²⁰ “Bosch refiere que para evitar que las dictaduras se repitan hay que “remover el pasado” no simplemente denunciarlo [...]

Cabe decir que, en *Trujillo, causas de una tiranía sin ejemplo*, Juan Bosch describe, con lujo de detalles, la “deformación” psicológica de Trujillo al recibir “bola negra”, en otras palabras, el rechazo social de las clases altas dominicanas, lo cual explica el resentimiento social de Trujillo, y toda vez que asume el poder, vierte su venganza hacia la República Dominicana.

No obstante, para Bosch, el origen de la deformación social del pueblo dominicano reside en el segundo viaje de Cristóbal Colón (1492), por tanto, esta deformación social tendría su continuidad con el régimen de Trujillo.

En líneas generales, Chez Checo aborda,-desde la perspectiva de Juan Bosch- el carácter histórico, político y social de la dictadura de Trujillo, la cual va desde la deformación social del país dominicano, hasta la “deformación” de la psique de Rafael L. Trujillo; desde la arritmia histórica dominicana, hasta el ascenso de Trujillo al poder. Chez Checo afirma que la teoría de la arritmia histórica propuesta por Juan Bosch, en la actualidad, carece de fundamento teórico: “pues la historia de los pueblos no es lineal y no hay un solo ritmo” (2010:127).

En mi opinión, el estudio de Chez Checo, para ser un trabajo historiográfico, languidece en el análisis histórico. El autor se limita a reescribir la obra de Juan Bosch, y apenas esboza una crítica seria, incluso, en el citado, omite las referencias.

Trujillo. Causas de una tiranía sin ejemplo es un interesante libro de Juan Bosch sobre Trujillo y el trujillato, pero además, es un análisis de la histórica “deformación” del país dominicano bajo “el fruto de las invasiones militares”. El libro de Bosch es de incuestionable calidad histórica, empero el tratamiento que le otorga Chez Checo, no sustenta al texto base.

En la misma vertiente, se encuentra *Composición social dominicana: 40 años después*. El estudio de Mu-Kien Adriana Sang Ben presenta un tratamiento histórico. Por su parte, la autora señala la influencia del materialismo histórico de Marx, en Bosch y al mismo tiempo la creación de su propia teoría.

La propuesta de Bosch con respecto a la estructura de las clases sociales en la República Dominicana, especialmente, de la pequeña burguesía del siglo XIX es, sin duda alguna, de gran relevancia en su libro *Composición social dominicana*, quizá uno de los libros más queridos del autor por considerarlo de los más completos. Este libro ha

Debido a que no hemos sabido “remover” el pasado, cada generación latinoamericana ha tenido que luchar contra más de una tiranía [...]” (Bosch, citado Chez, 2010:120).

tenido una trascendencia generacional, aunque Mu-Kien Adriana Sang Ben afirme que se trata de una crónica bien hecha.

En la línea histórica, *Discurso político y construcción democrática Juan Bosch y su libro: Crisis de la democracia de América en la República Dominicana* es un estudio de Wilfredo Lozano. El autor esboza sus reflexiones con respecto al carácter sociológico y político de la obra. Lozano concibe la acción política de Juan Bosch ligada, estrechamente, al pensamiento socio-histórico. En otras palabras, lo define una especie de extraña mixtura científica y política en América Latina.

Argumenta el autor que en *Crisis de la democracia de América en la República Dominicana* (1964), no solo hay un inteligente análisis político, sino también, una estrategia política de Bosch orientada a recuperar tanto el poder como el regreso del exilio. En este sentido, él pretende la recuperación de la democracia del pueblo dominicano.

En atención a Wilfredo Lozano, Trujillo le proporcionó, indirectamente, a Bosch el elemento histórico para explicar el golpe militar. Asimismo, las herramientas políticas, sociales y culturales (entre otras), para escribir el ensayo de su propia figura dictatorial: “Bosch destaca en su libro, quien realmente dio el golpe de Estado de 1963, según indica el autor de *La Mañosa* fue el propio Trujillo” (Lozano, 2010: 151). Luego entonces, el Golpe de Estado tiene su lugar en “la propia estructura de la sociedad dominicana, creada y condicionada por la propia dictadura” (Lozano, 2010: 151). En otras palabras, el triunfo oligárquico autoritario fue lo que prevaleció, la corrupción dominicana. (Lozano, 2010:158).

En síntesis, *Crisis de la democracia de América en la República Dominicana*, en palabras de Lozano, es uno de los mejores libros de Juan Bosch donde vierte su gran capacidad como analista político, paradójicamente, exhibe la gran incapacidad que caracteriza a las oligarquías tradicionales para asumir la transición democrática.

Por otra parte, David Álvarez Martín analiza, en la línea histórica, *El Caribe: Bosch dialoga con Eric Williams y Moya Pons*.

De acuerdo con Álvarez Martín, Juan Bosch es un autor multifacético, considerado el dominicano del *siglo XX* más destacado de su país por sus aportes insuperables como narrador, ensayista, historiador, político, entre otros (2010:163).

Álvarez Martín hace una clasificación de la obra de Juan Bosch: la narrativa comprende de 1930 a 1960; la ensayística (1955-1990); sin embargo, de esta última, establece una división entre 1955 y 1964 (cuatro de ellos publicados en los años 60' y el resto en los 70' y 80').

Para el autor, en la historiografía de la República Dominicana, quien escribe, por primera vez, sobre la historia del Caribe es, precisamente, Juan Bosch. Por ejemplo, un libro que ilustran muy bien esta corriente histórica es: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial* (1969). Según Álvarez: “Bosch reinterpreta la historia dominicana y caribeña desde la lucha de clases sociales y el rol protagónico de los intereses imperiales en la política y economía de las islas caribeñas” (2010: 166).

Curiosamente, el mismo año de la publicación *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, Eric Williams publica *From Columbus to Castro: The History of the Caribbean 1492-1969*, al igual que Bosch, “destaca la importancia del azúcar y la esclavitud como los dos factores que unificaron la historia del Caribe más allá de la lengua de los conquistadores y colonizadores europeos” (Álvarez, 2010: 167). Pero, treinta y nueve años después, Frank Moya publica *Historia del Caribe*. Es evidente la semejanza de títulos, sin embargo, ambos textos (tanto el de Bosch como el Williams) presentan consistencia en su línea argumental (según Chez Checo).

De acuerdo con Álvarez Martín, en *Póker de espanto en el Caribe*, Bosch analiza cuatro dictaduras: la de Somoza, Batista, Pérez Jiménez y Trujillo. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, y evidencia “la voluntad imperial de las diversas potencias que han dominado en el Caribe el eje interpretativo central de su perspectiva histórica del área” (2010: 168).

Según Álvarez Martín, el texto de Moya y de Bosch están vinculados temáticamente, pero escritos con estilos diferentes. Bosch escribe a 10 años de La Revolución Cubana, mientras que Moya después de 49.

En líneas generales, *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch* es una investigación que recoge tanto la obra literaria como histórica, política y social de Juan Bosch. Los estudios reflejan la pluralidad de género de su obra. Y lejos de poner en el marco el hipotético plagio de las obras, más bien, hablaríamos de los puntos convergentes con respecto a la realidad histórica de la región del Caribe.

Ahora bien, con arreglo a los estudios históricos dentro de la narrativa dominicana, en 1984, José Alcántara desarrolla el tema. Pero además, “la economía de las palabras es otra de sus virtudes”. No me parece una hipérbole el juicio de Alcántara Almánzar, antes bien, lo calificaría de razonable. Juan Bosch con el *poder de síntesis* narrativa, retrata a la sociedad dominicana, en cuya fotografía trasluce no solo la miseria Almánzar publica *Narrativa y Sociedad en Hispanoamérica*. Alcántara Almánzar, en el apartado, “Juan Bosch: precursor de la narrativa social dominicana de hoy” señala que los cuentos de Bosch, en su temática, se dirigen “al centro del problema social” y que con admirable maestría sabe y la injusticia, sino también el mundo interno, psicológico de sus personajes.

Por otra parte, en *La narrativa yugulada* (1987), Pedro Peix hace un recorrido tanto histórico como literario no solo de la narrativa dominicana, sino también de América Latina, cuyo objetivo principal es mostrar el panorama de la marginación y el anacronismo de la narrativa de su país.

Pedro Peix vislumbra una especie de pesimismo por el cuento dominicano, ve en él un género tardío y en el peor de los casos, “mal digerido” que no ha podido trascender los paradigmas clásicos.

Según el autor, con Juan Bosch inicia y concluye la narrativa dominicana del siglo XX. Él es considerado el único punto de referencia dominicano para los escritores de su país. Sin embargo, para Peix, la obra de Bosch no marca una trascendencia. Y ante los reductos del género del cuento, es inminente la solidez de una narrativa dominicana:

Si nuestra cuentística -y con ella nuestra novelística-, ha pervivido por muchos años asmática y desfalleciente, no ha sido por falta de difusión continental, sino por ausencia de aportes reales, de obras verdaderas que hayan sido susceptibles de rivalizar con los grandes textos foráneos y trascender más allá de un marco estrictamente local (Peix, 1987: 31).

Con la denominación *narrativa yugulada* se refiere al estado de estancamiento y anacronismo de treinta años en el que se encontró la literatura dominicana y, según él, cuando ésta “renace” se exhibe amorfa, retorcida, incapaz de formar parte de los cánones literarios.

Si bien es cierto que el género de novela no trascendió en la República Dominicana, quizá se debió porque no hubo “suficiente desarrollo clasista en Santo Domingo”, como señala Juan Bosch. No obstante, más tarde, Marcio Veloz Maggiolo se revelaría como un novelista por excelencia. Para Bosch, después de la publicación de

Cien años de soledad solo haría el ridículo con una nueva novela en América Latina, aunque como sabemos, escribió dos. El mismo Borges decía que reconocía sus limitaciones de escribir una novela o una epopeya. Pero Bosch, “no se había formulado el pensamiento de Jorge Luis Borges de odiar la novela hasta el grado de no leer ni escribir nada que se escribiera bajo esa designación, salvo *El Quijote*” (Medrano, 2014: 78).

Al año siguiente, sale a la luz el artículo: “La seducción de las máscaras: José Alcántara Almanzar, Juan Bosch y la joven narrativa dominicana”.

Evidentemente, el trabajo de Barradas en una crítica severa a *La antología del cuento en Santo Domingo* de Sócrates Nolasco publicada en 1957. Según Barradas, “la ausencia de Juan Bosch de la antología de Nolasco”, debe entenderse como una manifestación de la situación política que vivía la República Dominicana, pues en la era trujillista, Alcántara Almanzar era el mejor cuentista de la República Dominicana.

Barradas, en su estudio, no solo emite una severa crítica a Alcántara Almanzar, sino también a Pedro Peix por reducir la obra de Juan Bosch a un carácter meramente de protesta social y a un “cuadro de la vida del campesino”.

Efraín Barradas, en su artículo, pretende reivindicar, literariamente, al Maestro Juan Bosch y, por tanto, el joven escritor Alcántara Almanzar *tendrá que medirse* con el autor de “En un bohío” y de “La mancha indeleble”, solo por mencionar algunos relatos. Y, Pedro Peix, también tendrá que reivindicar su opinión.

Por otra parte, en este mismo año, Bruno Rosario Candelier publica *Tendencias de la novela dominicana*.

El autor dedica un apartado “Tendencias y generaciones novelísticas dominicanas”. En su recorrido por la narrativa dominicana, señala que “la generación socializante de 1936” está representada por Juan Bosch. Esta narrativa de tipo social, se pone en práctica, por ejemplo, en “Camino real” (1933), su primer libro de cuentos y la novela *La Mañosa* (1936). Según Rosario Candelier, Juan Bosch daría la pauta a toda una generación de escritores dominicanos como Sócrates Nolasco, Freddy Prestol Castillo, José Rijo, entre otros. Pero es Juan Bosch “quien llevó el cuento a su plenitud entre nosotros”, afirma Rosario Candelier.

Rosario Candelier, en su investigación, nos arroja una clasificación de los “Jefes de las tendencias” literarias del siglo XX en la República Dominicana: García Godoy representa la tendencia histórica (1912); Juan Bosch, la tendencia social (1936) y Veloz Maggiolo la tendencia experimental (1975). Pero, habrá de decir que Juan Bosch se adelanta a su época, recordemos que es precursor del realismo mágico (entre otros escritores) y del manejo de una novedosa técnica narrativa. Es un jefe de tendencias.

En 1995, sale a la luz el estudio de Eugenio J. García Cuevas: *Juan Bosch: Novela, Historia y Sociedad*. El libro está prologado por Iván Salvá Méndez bajo el título *Juan Bosch ante la crítica literaria*. Para Salvá Méndez, en Bosch, la literatura y la política son dos pasiones que corren paralelamente y se fortalecen; no obstante, la figura política de Bosch “desplazó” (por así decirlo) a la de escritor, pues con “La mancha indeleble”²¹ (1960) pone fin a su cuentística. Pero gracias a su prestigio político como Presidente de la República Dominicana, Bosch pudo sacar a la luz (la reedición) tanto de su obra narrativa como ensayística que llamó, poderosamente, la atención de la crítica literaria:

Su honestidad intelectual, su conciencia política y la necesidad de un espacio para el creador lo llevaron al exilio en el 1938 y esta acción política provocó una reacción también política, en la que por orden del tirano, el nombre del escritor y sus obras quedaron prohibidas en el país. Y un manto de silencio ocultó la importante obra literaria de Bosch a los ojos de dos generaciones de dominicanos (Salvá, citado en García, 1995: 9).

Según Salvá Méndez, toda vez que fue desvelada la obra de Juan Bosch, se inició un abordaje de estudios de carácter estrictamente académicos, entre ellos, tesis de Maestría²² y doctorales. Así, el silencio literario de Juan Bosch (por largo tiempo, en su propio país), con la caída del régimen trujillista alcanza resonancia en las casas editoriales, y la crítica literaria no se hace esperar.

Pues bien, para García Cueva en *La Mañosa*:

Juan Bosch inconscientemente, pero motivado por la nostalgia de esa pequeña burguesía desplazada por Trujillo y sin posibilidad de enfrentarlo en ningún plano, recrea en *La Mañosa* el pasado cercano a Trujillo de forma irónica, es decir, revisa el proceso de ascenso del caudillo Fello Macario que podría estar, alegóricamente, prefigurado al Trujillo que está en el poder (, 1995:102).

²¹ “Creo que en la Nochebuena o el 31 de diciembre del año de 1960 escribí mi último cuento que fue *La mancha indeleble*. Y ese cuento ni lo escribí; se lo dicté a doña Carmen” (Bosch, en Piña-Contreras, 1982:67).

²² Eugenio J. García Cuevas escribió en 1992 la tesis de Maestría: *Política e Ideología en La Mañosa de Juan Bosch*. En este sentido, *Juan Bosch: Novela, Historia y Sociedad* es producto de esa investigación.

De acuerdo con el autor, *La Mañosa*, en su carácter semiautobiográfico, denuncia el trujillato²³. Bosch a través de la nostalgia de los personajes ironiza sobre la *historia concreta* de su país (el poder trujillista). La llegada de Trujillo al poder anunció *la coronación del caudillismo*.

El autor no pierde de vista la estructura política, histórica, social y económica de la novela, pero sobre todo, insiste en el discurso de la pequeña burguesía agraria, despojada por la dictadura.

García Cuevas, en su atenta lectura política sobre *La Mañosa*, escudriña cada uno de los capítulos y objetiva el carácter antitrujillista de la novela.

Más aún, en el campo de la investigación histórica sobre la narrativa de Juan Bosch, en 2002, se publica: *Juan Bosch Aproximaciones a una vida ejemplar*.

El libro recoge el trabajo literario, cultural, histórico y de corte político de diversos autores, por motivo del 92 aniversario del nacimiento de Juan Bosch. Por ejemplo, en los apartados *El esplendor poético en los cuentos de Juan Bosch*, y *El universo poético de Juan Bosch*, llama la atención que, Manuel Serrano Mora no profundiza en ninguno de los cuentos que aborda, más bien, se limita a presentar fragmentos y, si acaso, en alguno de ellos, realiza un breve comentario. Aunque no por ello, el libro (en general) deja de ser una aportación más para acercarnos a la obra de Juan Bosch.

Corre el año 2004 y Guillermo Piña-Contreras publica: “*Juan Bosch La Mañosa*”²⁴. Estudio, cronología, notas y variantes”. Es un trabajo de exhaustiva investigación sobre la novela *La Mañosa*; del andar editorial; de los tres manuscritos y de las modificaciones sufridas en la pieza narrativa. Indudablemente, este trabajo

²³ “Cuando se publica la novela Trujillo tenía seis años en el poder gobernado de forma despótica. De ahí que recrear las acciones represivas de un caudillo era denunciar con cierto eufemismo el *satu-quo* trujillista” (García, 1995:145-146). Cabe añadir que “la primera edición de *La Mañosa* en 1936 circuló en la República Dominicana hasta 1938 cuando el régimen trujillista prohibió su circulación tras el exilio de Bosch en Puerto Rico” (García, 1995:81).

²⁴ Como nota aclaratoria, una parte de esta investigación aparece publicada en la revista *Cuadernos Americanos*, núm. 129 (2009).

contribuye un gran aporte para los estudiosos de *La Mañosa*, el cual nos abre un panorama amplio de la novela.

Otros estudios de investigación que versan sobre la narrativa de Juan Bosch, son lo de Ureña Rib, Jiménez Ferrer y De la Hoz Pedro: *JUAN BOSCH Maestro de la narrativa latinoamericana* (2009).

En el ensayo “La gran obra narrativa de Juan Bosch”, Fernando Ureña Rib argumenta sobre la aparente simplicidad del lenguaje en la narrativa de Bosch, que el lector menos avezado puede llegar a prescindir de la compleja y rica estructura que ella posee. Pero además, esa aparente simplicidad se convierte en fortaleza, y es el eje conductor del planteamiento del problema de la estructura narrativa, o simplemente, de la anécdota que se cuenta. En consonancia, comparto el juicio de Ureña Rib por su fina crítica.

Por otra parte, en “Literatura y política en la figura de Juan Bosch”, Joaquín M. Jiménez Ferrer tiene como punto de referencia para su estudio, el trabajo de Eugenio J. García Cuevas, quien sostiene que para acercarse a la obra de Juan Bosch, habrá de considerar el contexto político, social y económico como puntos clave de su obra. En este sentido, añadiría el plano psicológico (psicosocial) que recorre su narrativa. Es evidente que para García Cuevas, *La Mañosa*, en el contexto histórico, sirve de pretexto para la revisión política.

Por su parte, el cubano Pedro de la Hoz escribe: “Juan Bosch narrador de pura estirpe”. El autor presenta una cronología extensa de la vida y obra de Juan Bosch, asimismo, una descripción, *grosso modo* de su narrativa.

Pedro de la Hoz señala que cuando Juan Bosch llegó a Cuba en 1939 (por primera vez), su reputación de escritor ya lucía el prestigio literario en el panorama dominicano. Por ejemplo, *La Mañosa*, a través del tiempo, se convirtió en una lectura obligada tanto para los dominicanos como para la región del Caribe del *siglo XX*, incluso, en aquella época, la novela llegó a alcanzar el furor literario en Hispanoamérica. Pero “sus más bruñidas armas literarias las dedicó al cuento” (De la Hoz, 2009: n.d.). Es en Cuba donde publica “Luis Pie” y obtiene, en 1943, el *Premio Alfonso Hernández Catá*, uno de los galardones de mayor prestigio literario en ese país. En síntesis, Juan Bosch, “narrador de pura estirpe”, alcanza el antiguo prestigio de sus antecesores Maestros y llega a formar parte del canon literario hispanoamericano.

Innegablemente, los especialistas ponen en el centro de atención el binarismo política y literatura en la obra de Juan Bosch. Pero, sobre todo, exaltan el valor literario de la obra del autor dominicano y lo reivindican como un literato “de pura estirpe”.

En el mismo año, Vargas Araya publica: *Costa Rica en Juan Bosch*. El autor hace una selección de los textos costarricenses de Bosch que testimonian el exilio en ese país.

Si el objetivo, entre líneas, pretendía difundir por América Latina la obra literaria de Juan Bosch para su estudio, éste cumplió sus expectativas, pues en el marco de la celebración del primer centenario del nacimiento de Juan Bosch, diversos países de América Latina (entre ellos, México) le rindieron homenaje no solo a la obra literaria, sino a su producción prolífica.

Posteriormente, en 2010, ve la luz editorial: *La Mañosa: una excelente fotografía de los inicios del siglo XX dominicano*. Para Jeannette Miller, *La Mañosa* (1936) a la que Bosch subtítulo *La novela de las revoluciones*, manifiesta una innovación en la novela de la primera etapa del *siglo XX*, con la cual Bosch incursionaría en la novela moderna latinoamericana. No es hiperbólica la sentencia de Miller, Bosch con el manejo de su extraordinaria técnica narrativa y del tratamiento del lenguaje, se adelanta a la generación del Boom latinoamericano: “En los narradores de la nueva novela, las vivencias de los personajes, situaciones y problemas afectan al ser íntimo del hombre, con lo que dicha problemática es contemplada desde una perspectiva universalista y existencial” (Estébanez, 1999: 769). Indudablemente, *La Mañosa* se adscribe a la novela moderna. Pero además, *La Mañosa* es una novela de carácter autobiográfico que bajo la mirada realista se convierte en “una fotografía de la época” que trasciende los cánones, pues no solo pertenece a la República Dominicana sino a la humanidad.

Otra investigación es de Marcio Veloz Maggiolo: *Juan Bosch. Apuntes sobre su obra* (2012). El autor entre artículos, ensayos y presentaciones sobre Juan Bosch, muestra su destreza como crítico literario. Uno de los estudios que llama la atención es *La Mañosa Arqueología de un mundo imaginario* de Piña-Contreras; otro, *la dominicanidad indignada* de Matos Moquete. Es importante señalar que el autor, reconoce el profesionalismo de la investigación literaria de Piña-Contreras: “Cuando el

crítico tiene formación y posee cualidades analíticas que Piña-Contreras demuestra, estamos “leyendo” por así decirlo, el pensamiento del autor” (Veloz, 2012:119). Por otra parte, señala que el punto de partida del estudio de Matos Moquete es el aspecto social: “violencia, maltratos e injusticias son puntos clave” (2012:129).

Veloz Maggiolo, no solo reconoce en ambos autores su trabajo literario, sino que también pone de relieve la figura de Juan Bosch, quien fuera el primero en “romper literariamente esos visos de la aldeanidad que vivía enclaustrada nuestra literatura” (Veloz, 2012:132). Tanto Veloz Maggiolo como Matos afirman que leer a Bosch, es leer a otros. Sentencia que comparto, pues leer a Bosch implica leer a los que habitan en él; como diría Diógenes Valdez, esa influencia de los fantasmas culturales.

En el mismo año, aparece la edición: *Juan Bosch: Intelectual Orgánico. De la ética del escritor a la ética política* de Manuel Jofré.

El estudioso de la obra de Juan Bosch, nos ofrece un contenido vasto de la producción cuentística de Juan Bosch: *Cuentos escritos antes del exilio; Cuentos Escritos en el Exilio y Más cuentos escritos en el exilio*.

Según el autor, antes del exilio, Bosch dio a conocer veintinueve cuentos y solo se divulgaron veintisiete. En 1948, Bosch perdió en Cuba²⁵ once cuentos, sin embargo, “cincuenta y seis” vieron la luz entre 1932 y 2001 (distribuidos en cuatro volúmenes). De los escritos en el exilio (1938-1960), Bosch declara que después de publicar su primer cuento “Camino real” (1933), “se dedicó a leer a los grandes cuentistas, hasta llegar a decir que dominaba el género, su técnica de creación y su extensión”... (citado en Jofré, 2012: 49).

Por su parte, Manuel Jofré ve en Juan Bosch a la figura intelectual orgánica, es decir, esa imbricación cabal entre la teoría y la práctica. Juan Bosch escribe como piensa, con su conciencia ética y racional que lo caracteriza.

Pero además como sabemos, Bosch no solo dedicó su vida a la literatura, sino también a la política y publicó cuarenta volúmenes sobre análisis históricos, políticos, sociológicos y culturales. *Juan Bosch intelectual Orgánico. De la ética del escritor a la ética del político*, evidentemente, es un amplio y profundo estudio no solo de la obra literaria, sino de la producción política, histórica, sociológica y cultural de Juan Bosch,

²⁵ Recordemos que en La Habana vivió sus primeros años de exilio, una diáspora por países del Caribe, América Latina y Europa.

pero también de su actuación ético-política. De allí que, Manuel Jofré lo llame “el intelectual orgánico” por esa interacción entre “la praxis y la imaginación literaria”.

Manuel Jofré, a través de su libro, nos brinda la grandeza de la obra del escritor y político de La Vega, pero también el arduo trabajo de su investigación que, sin duda alguna, aporta un rico bagaje cultural y literario.

En otra vertiente, Euclides Gutiérrez Félix, quien fuera discípulo y asistente personal de Bosch, en su libro, *Juan Bosch Primeros escritos, cuentos, ensayos literarios y discursos políticos* (2017), además de realizar una antología sobre su obra, la estudia meticulosamente y nos proporciona, con lujo de detalles, la fase literaria, ensayística y la actividad política del autor.

El trabajo, bajo el rigor de la investigación, es de insuperable bagaje cultural, histórico y literario, pero, sobre todo, político.

Empero, no termina aquí el trabajo editorial de la obra de Bosch, otros estudiosos proyectan su pensamiento a través de conferencias. Por ejemplo, una comunicación magistral es la de Villarini, en 2003, dictada en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. El autor manifiesta: “lo que Bosch comprende cuando lee a Hostos es que la capacidad para la lucha, la voluntad de libertad, no nace, se hace” (Villarini, 2005:19). Como sabemos, Juan Bosch, “volvió a nacer” cuando leyó los originales de Hostos. Pero las primeras enseñanzas le vienen de su profesor de primaria Rafael Martínez- Fellito Martínez: “él fue un maestro de escuela hecho en la escuela hostosiana” (Bosch, en Piña-Contreras, 1982: 61). En aras de esta concepción hostosiana: “el poder sin base moral es una fuerza destructora” (Bosch, citado en Bosch C., 2016:371). En Bosch, el *fundamento político* del que habla Villaini, reside en esa moralidad aprendida para después incorporarla a la vida política.

De conformidad con la idea expuesta líneas arriba, Matías Bosch Carcuro dicta la conferencia: “Juan Bosch: The construction of dominican democracy” (2006)

En el marco del Vigésimo Tercer Encuentro Anual de la Asociación de Estudios del Tercer Mundo, Matías Bosch, en su comunicación, a partir de la óptica política, nos

ofrece el panorama de la democracia no solo de la República Dominicana, sino de América Latina como un “fenómeno maligno”.

Matías Bosch hace una retrospectiva del Golpe de Estado que sufrió su abuelo Juan Bosch en 1963, precisamente, por su ideología demócrata. El conferenciante reconoce que las ideas de democracia de Juan Bosch aún siguen siendo fuertes en la República Dominicana. No cabe duda, Bosch fue un sembrador de ideas.

Matías Bosch señala que en la República Dominicana no existe una cultura política que responda a la democracia. Es evidente que Matías Bosch, en su discurso, sigue las huellas hostosianas de su abuelo, como también los ideales de libertad de José Martí y de Bolívar. Pero el Golpe de Estado que Juan Bosch sufrió, aún sigue vivo no solo en la memoria de Matías Bosch, sino en el pueblo dominicano.

A saber, el ámbito académico también se ha dado a la tarea de investigar sobre la obra de Juan Bosch, aunque hasta ahora, han sido pocos los estudios que se han realizado en las academias de grado y posgrado.

Otro de los ejes de interés crítico con respecto a la obra de Juan Bosch gira en torno a su teoría sobre el cuento.

Carmen de Mora Valcarcel en su obra *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar* (1982) incluye la reseña: *Juan Bosch: el tema y su trascendencia*. Aquí, la autora hace una interesante refutación sobre la *Teoría del cuento* de Juan Bosch, pues cuestiona lo acertado del planteamiento de su teoría con respecto al tema. Carmen de Mora defiende que el planteamiento teórico de Juan Bosch sobre el cuento-*Teoría del cuento*-nos lleva a la difícil tarea de dilucidar la esencia de este género: “Si Horacio Quiroga tuvo en cuenta los presupuestos de Poe, Juan Bosch-en una consecuente línea ininterrumpida hará referencia es más de una ocasión a los preceptos de Quiroga” (1982: 25).

En *Teoría del cuento*, Bosch es categórico con respecto a la propuesta del tema como el elemento que vertebra el género: “El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema (Bosch, citado en De Mora, 1982: 26). Así, el autor de La Vega, presenta dos formas para la constitución del hecho: está velado para el lector y no lo revela hasta el final.

De Mora manifiesta que Bosch insiste en la importancia del tema como sustento del cuento, pero no en las características que lo acompañan. De allí, la refutación de la autora por la falta de precisión del concepto de cuento:

El tema es más importante que la forma, y desde luego mucho más importante que el estilo con que el autor se expresa. Todavía más: en el cuento el tema importa más que en la novela. Pues en su sentido estricto el cuento es el relato de un hecho, un solo, y ese hecho (...) debe tener importancia por sí mismo, no en la manera de presentarlo (Bosch, citado en De Mora, 1982: 27).

La autora rebate este argumento y afirma que la característica de un cuento acabado “es la perfecta solidaridad entre las técnicas narrativas, la expresión estilística y el contenido temático” (1982:27). Según De Mora, aunque Bosch se retracta, en parte, de sus afirmaciones, él insiste en su “equivocada” primacía del tema. De Mora, concluye que el eje nodal de la *Teoría del cuento* de Bosch está basado en la unidad temática.

Por otra parte establece, de acuerdo con las convenciones literarias, la diferencia entre el cuento y la novela: en el cuento es el tema el que determina la acción, mientras que en la novela es el carácter de los protagonistas: “La diferencia más drástica entre el novelista y el cuentista se halla en que éste sigue a sus personajes mientras que aquél tiene que gobernarlos” (Bosch, citado en De Mora, 1982: 26).

En mi opinión, si bien es cierto que la “solidaridad”, como señala De Mora, entre los componentes del cuento nos llevaría a un todo acabado, lo que resulta sorprendente en la praxis escritural de Bosch, es la cabalidad del cuento. Como sabemos, en su teoría la vértebra es el tema (como pieza clave de construcción). Bosch, magistralmente, pone, en *la aguja la balanza*, todos los componentes: la técnica narrativa, la expresión estilística, la precisión del lenguaje y por supuesto el tema. A lo que añade una poética. Y, por consiguiente, crea el cuento acabado. De allí que sea considerado un Maestro del cuento hispanoamericano.

“La cuentística de Juan Bosch: Un análisis crítico cultural” de “Fernández Olmos, Margarita (1982) es una de las primeras tesis doctorales sobre sus cuentos.

La tesis doctoral, de carácter estilístico y temático, está constituida por cuatro capítulos. En el primero, se describen aspectos sociopolíticos y económicos de la sociedad dominicana contemporánea; en el segundo, la investigadora realiza un análisis estilístico de la cuentística de Juan Bosch, tomando como punto de partida su teoría del

cuento, e infiere que Bosch siguió la estética de Quiroga y de Edgar Allan Poe; en el tercero, la autora escudriña el contenido temático de la cuentística e interpreta “La mujer” como una metáfora de la historia de la República Dominicana y de América Latina; en el cuarto, sintetiza (en siete páginas) sus observaciones y presenta una entrevista a Juan Bosch (1975). El autor habla sobre su teoría del cuento, pero también sobre el panorama sociopolítico dominicano.

La autora añade una entrevista en la que destaca la presencia, entre otros elementos, de Estados Unidos en el desarrollo de la literatura dominicana. Sin embargo, como indicaba Francisco Jiménez, la obra carece de un prefacio, por otra parte, está más acorde con una contextualización de la narrativa boschiana que con un análisis profundo en el que se analicen los aspectos fantásticos, alegóricos, simbólicos, surrealistas en los cuentos como “La bella alma de don Damián” o “Maravilla”.

Por su parte, Aileen Schmidt-Rodríguez, reseña brevemente (a solo dos columnas), el trabajo de Fernández Olmos. La reseñadora exalta el trabajo doctoral de Fernández Olmos y señala que *La cuentística de Juan Bosch* posee “un aporte significativo al pensamiento crítico caribeño y latinoamericano” (p.46). Más aún, afirma que la cuentística de Juan Bosch es “una expresión nacional”. Evidentemente, Schmidt-Rodríguez como Peix limita la obra de Bosch al carácter meramente nacionalista y no alcanza a ver el valor universal de su narrativa.

Posteriormente, en 1991, se da a conocer el trabajo doctoral: “La expresividad en la cuentística de Juan Bosch. Análisis estilístico” de Ossers Cabrera.

Ossers Cabrera, en su trabajo, no aborda toda la obra cuentística de Juan Bosch, sino que solo estudia treinta cuentos. La tesis la divide en dos partes, en la primera, se centra en el análisis de figuras retóricas; en la segunda, explora “el mundo afectivo” de los personajes.

Sin embargo, para Ortúzar-Young, el estudio de Ossers Cabrera no alcanza las expectativas esperadas, pues carece de un análisis profundo que solo apunta a la mera descripción y nos aleja de la comprensión de la cuentística del escritor dominicano.

Ortúzar-Young, en su crítica adversa, señala que: “Las preguntas de Ossers giran alrededor de cuestiones estilísticas pero en las respuestas de Bosch es evidente su

preocupación con la situación del campesino dominicano. En el fondo el mensaje de su obra es social” (Young, 1991:895).

Pero, en esta línea, en 2009, Coronada Pichardo publica *Juan Bosch y la Canonización de la Narrativa Dominicana*. El libro, producto de su tesis doctoral, vierte un estudio más amplio de la obra del escritor dominicano, y es uno de los trabajos que han servido de gran apoyo para esta investigación.

Indudablemente, Coronada Pichardo tiene una visión profunda de la narrativa de Juan Bosch. Su sensibilidad artística, su capacidad de crítica literaria y su inteligencia recorren las páginas de su rigurosa investigación científica. La investigadora realiza un pormenorizado análisis literario del contenido temático, de la técnica narrativa, de la estilística, de los aspectos lingüísticos, culturales, históricos, sociológicos y simbólicos de la obra, y nos ofrece no solo un profundo análisis interpretativo, sino la comprensión cabal de la obra narrativa de Juan Bosch. En palabras de Rosario Candelier, hace *una radiografía socioestética* sobre la obra de Juan Bosch, yo añadiría, un escudriño perfecto.

Asimismo, en el terreno académico, María Amelia León Cabral presenta su tesis doctoral: *La enseñanza de valores a través del símbolo literario e integración artística* (2011).

En el apartado, *Pedagogía de la Literatura como experiencia estética* (y que es el que nos interesa), Cabral selecciona los cuentos: “La mancha indeleble”, “Luis Pie”, “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, “Los amos”, “La mujer”, “Dos pesos de agua” y “El algarrobo” y aplica un análisis interpretativo a la luz de las categorías aristotélicas. Pero además, de cara a la temática narrativa, le otorga a la pieza literaria un tratamiento visual o musical.

La propuesta de Cabral resulta de interés para los estudios sobre el arte, por ejemplo, música y literatura; cine y literatura. Las sensaciones y las emociones producidas por la pieza literaria, por ejemplo, confluyen en una melodía.

Ahora bien, bajo el marco de estudios estrictamente literarios, uno de los más útiles para esta investigación ha sido el publicado en 1982, *Ensayos Críticos. Análisis de textos dominicanos contemporáneos* por Bruno Rosario Candelier. Un especialista en

la obra de Juan Bosch, que destaca por su análisis del cuento “La mujer”. El autor analiza profundamente a la pieza literaria. Explora la estructura del cuento y nos lleva a un enfoque semiótico. Por otro lado, en *El Oro y la Paz*, lo hace a partir del estudio semántico y desentraña el contenido de la novela.

Otro estudio que ha sido de gran apoyo para mi investigación es: *Juan Bosch Maestro de la narrativa latinoamericana*, compilador y editor Miguel Collado (2009).

El libro no solo es una selección de textos de Juan Bosch, sino que (en sus 926 páginas) tanto críticos de la literatura, escritores, poetas, ensayistas, académicos, como especialistas en literatura, nacionales e internacionales, dejan testimonio de su conocimiento de la obra de Juan Bosch. Este trabajo, estrictamente literario, compendia una parte de la obra narrativa del autor.

Los ensayos, que aquí se abordan versan, hondamente, sobre la corriente del “pensamiento literario” de Juan Bosch. Los especialistas, cada una de la pieza artística la estudian como si se tratase de un “laboratorio literario” que, bajo el escudriño científico, solo permite el paso de la observación, la imaginación, la sensibilidad, el academicismo, la cultura y la inteligencia. Así, pues, los textos analizados con la lucidez que le otorgan al tratamiento temático o las corrientes estéticas que subyacen en la obra boschiana; la estilística o el estudio de la teoría del cuento de Bosch, entre otros aspectos, no niegan su incursión en el canon de la crítica literaria hispanoamericana.

En 1989, ve la luz editorial <<“La mancha indeleble”: Valor poético y modernidad de la narrativa latinoamericana>> de Diógenes Céspedes.

Si bien para el autor, “La mancha indeleble” en su expresión local trasciende lo universal, no menos, el valor poético del lenguaje se hace esperar en el cuento, “es el mejor revelador de lo político”, la *estética verbal* es portadora del elemento político, en palabras del autor. Además, “La mancha indeleble”, por su trazo de modernidad, sirve de modelo “para cualquier lengua y cultura”, de conformidad con el autor, la poeticidad de este cuento no es la excepción en la narrativa boschiana.

En el plano de los estudios literarios, se encuentra el trabajo de Cándido Gerón: *Juan Bosch Vida y Obra Narrativa* (1993) que es una mirada reflexiva de las novelas *El Oro y la Paz* y *La Mañosa*. Pero además, el autor pasa revista por la cuentística de Juan

Bosch y con notable academicismo pone en el centro de atención el carácter psicológico de la obra: “es un explorador del alma humana”, dice; más aún, añade: “La escena de los personajes y el marco poético dominan toda la estructura de sus cuentos” (Gerón, 1993: 97). Cándido Gerón no solo hace una valoración del estilo y de la temática de los cuentos de Bosch, sino también a través de la estructura (*interna y funcional*) de los personajes nos acerca a la narrativa del escritor dominicano.

Una vuelta de tuerca a la obra cuentística de Juan Bosch es el interesante estudio de Beatriz Carolina Peña: “La persecución como contradiscurso al orden y a la paz trujillistas en los cuentos escritos en el exilio, de Juan Bosch” (2004).

La autora hace un recorrido literario con una mirada histórica y política en los cuentos de Juan Bosch. Beatriz C. Peña, en su trabajo, focaliza, en los personajes centrales, las peripecias, el deseo de libertad, la inocencia, la animadversión por el poder político. Peña pretende dilucidar la complejidad ideológica que viven los personajes de Juan Bosch, bajo el universo de “orden y paz” proclamado por el dictador Rafael Leonidas Trujillo (1930-1961).

La investigadora divide en cuatro categorías la temática de la obra, a partir de los rasgos de los protagonistas y de las causas de los males que los aquejan: “persecución del otro, persecución del fugitivo, persecución del desafecto y persecución del culpable” (2004: 120).

Beatriz Carolina Peña concluye, en su análisis, que por las páginas de Bosch se esbozan personajes perseguidos por la justicia, donde muchas veces ellos son inocentes; otras, culpables, enfermos, solitarios y hambrientos: “Ellos viven una atmósfera cargada de hostilidad y dramatismo, de allí “el contrasentido literario a las promesas de orden y paz” hechas no solo por Trujillo, sino también por otras dictaduras latinoamericanas disfrazadas de democracia.

Evidentemente, el estudio de la autora revela el drama y la hostilidad que viven los pueblos latinoamericanos, bajo el binomio poder y política enfundado en las seudodemocracias: “El poder si no es para servir al pueblo no sirve para nada” (Bosch, en Bosch C., 2016:373).

Otro trabajo sobre estudios literarios es: *Juan Bosch: maestro y creador* (2005), compilado y editado por Miguel Collado. El libro es un estudio crítico de la narrativa

de Juan Bosch, como también de su teoría del cuento (1958). No menos, de su visión humanista del pensador de América Latina, el profesor Juan Bosch.

Por ejemplo, Diógenes Valdez realiza un estudio sobre el cuento “Rumbo al puerto de origen” y, desde una interpretación mayestática, nos aproxima al carácter religioso del cuento, sin embargo, la propuesta simbólica-religiosa peca de un sustento teórico, pero no por ello el conjunto de su trabajo demerita el valor literario.

En el 2005, Villarini Jusino publica: *Los cuentos de Juan Bosch como textos de formación ético-política democrática*, y bajo la ecuación Hostos-Bosch, el autor señala que los textos de Juan Bosch están orientados para educar y formar éticamente y políticamente al pueblo dominicano. El tratamiento literario, político y cultural que le confiere a la cuentística de Juan Bosch, resulta de gran interés para la literatura hispanoamericana.

En el mismo año, sale a la luz: *La modalidad fantástica en el cuento dominicano del siglo XX*. Ángel L. Estévez, desde un enfoque fantástico, realiza un interesante análisis de los cuentos: “El socio”, “Dos pesos de agua”, “El difunto estaba vivo”, “La bella alma de don Damián” y “La mancha indeleble”. El autor afirma que, en Juan Bosch, lo fantástico tiene su raíz en los mitos, en la superstición y en el folclore dominicano. Para Estévez, los relatos de Bosch adquieren dimensiones universales a partir de lo local. Pero además, el manejo de la fantasía, en sus cuentos, lo pone en un lugar importante en la literatura hispanoamericana.

Como bien señala Helena Beristáin, “el mito es una forma de la *ideología*” de las sociedades civilizadas. De allí que, “no hay sociedad humana sin mitos”. Mito y literatura conviven en el universo boschiano.

Los estudios sobre Bosch parecen cobrar furor editorial en el 2005: *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*. Es una selección de catorce cuentos, bajo un enfoque estrictamente didáctico, apoyado con estrategias de aprendizaje.

Diversos autores como: Rosario Carcuro, Miguel Sang Ben, Ángel R. Villarini Jusino, Eloy Korres y Rosalinda Perdomo de Dávalos estudian la cuentística de Bosch, a juzgar por el análisis literario, no profundizan. Sin embargo, el libro promete ser una guía para incipientes en la literatura.

En el mismo año, Luis de León publica: *Valores en los cuentos de Juan Bosch*. En sus páginas, el autor se limita a estudiar los valores de la amistad, la ética, el perdón, la gratitud, el amor y la libertad. El libro, a pesar de ser breve, posee, en su tratamiento temático, un rico contenido literario.

En otra dirección, en el 2007, ve la luz editorial: *Narrativa dominicana y haitiana: símbolos para una propuesta alternativa* de Pura Emeterio Rondón.

En el apartado “La configuración textual de los símbolos” pone en el centro de atención “Dos pesos de agua”. No obstante, la autora, no desentraña, cabalmente, el símbolo en el cuento, el análisis carece de un sustento teórico: “Remigia simboliza la persistencia obstinada en el porvenir frente a la adversidad de la naturaleza y de la estructura social [...]” (Emeterio, 2007: 127).

Es en el 2008 cuando se da a conocer un interesante estudio sobre: “Reseñas y comentarios de textos. Cuentos fantásticos de Juan Bosch”, compilados por José Carvajal.

Es un trabajo realizado por Seymour Menton, Para el crítico literario, Juan Bosch es “el cuentista más renombrado de la República Dominicana y uno de los más renombrados de todo el Caribe [...]” incluso, lo considera, junto con Horacio Quiroga y Julio Cortázar, uno de los teóricos más importantes del género del cuento.

Carvajal antologa solo siete cuentos de Juan Bosch: “Dos pesos de agua”, “El Socio”, “El Difunto Estaba Vivo”, “La Bella Alma de Don Damián”, “Los últimos monstruos”, “Cuento de Navidad” y “La mancha indeleble”. Seymour Menton los adscribe al criollismo, pero también reconoce su tendencia fantástica, aunque como el mismo dice: “tal vez no sean los mejores de Bosch, pero sí los más fantásticos”. Aunque para Menton quizá el más fantástico de todos sea “La mancha indeleble”.

Seymour Menton, desde el profesionalismo que la crítica literaria le concede como uno de los mejores críticos en literatura hispanoamericana, rechaza el juicio “parricida y arrogante” de Mario Vargas Llosa y de los críticos actuales, quienes consideran al criollismo como una “narrativa primitiva”, mientras que en el Boom son “novelas de creación” (Menton, 2008: 113-114). Seymour Menton señala que se debe reconocer las obras canónicas del criollismo como por ejemplo: *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *La Vorágine*, los cuentos de Horacio Quiroga y por supuesto los de Juan Bosch, solo por mencionar algunos autores.

Así, Seymour Menton, desde su sólido oficio de crítico literario, analiza, extraordinariamente, los cuentos de Juan Bosch en el terreno de lo fantástico. Y, en el canon de la crítica hispanoamericana, queda para la posteridad su trabajo.

Al año siguiente, en 2009, Coronado Pichardo publica: “Los espacios conquistados en la narrativa de Juan Bosch”. La autora aborda, como eje central de su estudio, las dos novelas del escritor dominicano: *La Mañosa* (1936) y *El oro y la paz* (1975). En la primera, el pueblo dominicano encarna el protagonismo de la narración y evoca la memoria histórica y social de las primeras décadas del *siglo xx*. *La Mañosa* es una novela dividida en dos partes: La Revolución y Los vencedores; sin embargo, en este contexto socio-histórico, asoma el carácter autobiográfico que le da la estocada vigorosa a la novela: el hilo narrativo (en primera persona del plural) bajo la mirada del niño Juan Bosch (narrador testigo).

En la segunda, *El oro y la paz*, cuyo título es antitético, pues “donde hay oro es imposible que exista la paz”, dice Bosch. En esta pieza narrativa, la historia tiene como escenario la selva amazónica de Bolivia. Bosch ofrece un panorama pluricultural, los personajes viven el drama existencial cotidiano. Según, Coronada Pichardo, el espacio conquistado por Bosch es *el pensamiento* [sic.].

La autora también hace un recorrido, no menos denso, por la cuentística boschiana y señala que los cuentos de referente rural logran conquistar otro espacio y es, precisamente, la relación directa que existe entre el hombre y su entorno natural, según la autora, donde Bosch conquista el universo del campo, la identidad campesina.

En este trabajo, desde un enfoque crítico literario, Coronada Pichardo, exhibe a Juan Bosch como un conocedor de los estratos dominicanos y de la condición humana. Bosch pretende dilucidar, a través de su narrativa, tópicos como la injusticia, la ignorancia, los vicios, la violencia, las virtudes, los mitos y las pasiones humanas. Por los demás, esta es la conquista boschiana, cuyo espacio real solo le pertenece al individuo, al ser concreto de carne y hueso. Como coda final, este trabajo es parte de su libro *Juan Bosch y la Canonización de la Narrativa Dominicana*.

Asimismo, en el 2009, La Academia Dominicana de la Lengua publica: *Disertación de la narrativa de Juan Bosch*. La Academia Dominicana de la Lengua,

como parte de la celebración del primer centenario del nacimiento de Juan Bosch, le rinde honores.

La Academia Dominicana de la Lengua sostiene que en la narrativa de Juan Bosch existen tres dimensiones inherentes a la naturaleza del autor: el aliento telúrico, el estético y el cósmico. Sin embargo, el “aliento cósmico” resulta de gran importancia y ha sido poco abordado en su vida y por la crítica literaria. En este sentido, una nueva fase *metafísica* atraviesa la obra de Bosch. Indudablemente, este trabajo literario es un estudio más en el marco humanístico de la obra boschiana.

Corre el año 2009 y la producción de la obra prolífica de Juan Bosch se vuelca en las editoriales: *Juan Bosch: Cuentos desde El Cibao y el exilio*.

Reyes Tarazona, además de realizar una selección de cuentos de Juan Bosch, en el prólogo, nos habla de la hermandad que él tuvo con intelectuales latinoamericanos del *siglo XX*, como por ejemplo: Úslar Pietri, Alejo Carpentier, Ciro Alegría, entre otros. Asimismo, el autor nos acerca a la cuentística de Juan Bosch y nos muestra las contradicciones entre la vida del campo y la ciudad. Por ejemplo, en los cuentos ambientados en el Cibao, señala que Bosch utiliza como recurso literario los gemidos, los chillidos, los ladridos de animales para anunciar una catástrofe familiar o política, juicio que comparto con Reyes Tarazona y, solo por poner un ejemplo ilustrativo, en “Guaraguaos”, el cacaraqueo de las gallinas, en la noche, anuncia la desgracia.

En este mismo año, se publica: *La dominicanidad indignada en los cuentos de Juan Bosch* de Manuel Matos Moquete. El autor realiza un amplio estudio sobre la obra narrativa de Juan Bosch. Aborda, con juicio razonable y con fina crítica literaria, “De la ignominia a la indignación” (solo por poner un ejemplo). El autor, con tinte de denuncia social, nos habla de las vejaciones, la pobreza y la injusticia que padeció el pueblo dominicano durante el régimen trujillista. Y señala que Bosch supo llevarlo muy bien a su narrativa. Sin duda alguna, Matos Moquete es un especialista en la obra de Juan Bosch, pero también preocupado por la injusticia social dominicana.

Por otro lado, La revista *Cuadernos Americanos*, núm. 129 (2009) dedica sus páginas a un vasto estudio sobre la obra de Juan Bosch. Autores como Pablo A. Maríñez, Coronada Pichardo, Guillermo Piña-Contreras, Ángel R. Villarini Jusino,

Jorge Ruedas de la Serna, entre otros, abordan diversas temáticas sobre la obra de Bosch. La aportación de los especialistas es de gran referente para los estudios literarios de su obra. Nuevamente, política y literatura se dan cita en las páginas de la crítica literaria. Empero, resulta imprescindible la figura de Hostos en Bosch. Y Pablo A. Maríñez marca, extraordinariamente, los paralelismos entre Bosch y Hostos. El binomio: Hostos-Bosch signa este ensayo.

Posteriormente, *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch* (2010) es otro libro de ensayos que contribuye a la crítica literaria.

Con respecto al primer coloquio, *Obra narrativa de Juan Bosch*, diversas temáticas como autores versan sobre la obra de Bosch, por ejemplo, Bruno Rosario Candelier, amigo de Juan Bosch y estudioso de la obra del autor homenajeado, presenta su trabajo titulado: “El aliento telúrico en la narrativa de Juan Bosch”. Según Candelier, son cuatro factores que influyen en el desarrollo de la personalidad del Maestro Bosch: el afecto, el lenguaje, la tierra y la cultura.

Para Rosario Candelier, Juan Bosch, quien se crió en el campo cibaño, bajo el influjo telúrico, no solo refleja sus vivencias de Río Verde o El Pino con esa vehemencia telúrica, sino que va más allá, es un conocedor del campo, de la cultura del campesino dominicano de “su idiosincrasia y la mentalidad del hombre tradicional dominicano” (2010: 17). El guiño sociológico trasluce las páginas de este estudio.

De acuerdo con Rosario Candelier, Juan Bosch es uno de los autores que mejor ha expresado a la condición sociocultural de la República Dominicana, pues vierte, en su narrativa, no solo el compromiso social, sino el amor por su patria y el gran conocimiento de su historia. Parafraseando a Rosario Candelier, él es uno de los críticos literarios que mejor ha expresado el universo literario de Juan Bosch.

José Enrique García, en *Guaraguaos Impulsos de la tragedia griega*, hace un recorrido por el universo narrativo de Bosch y señala que la exaltación de las virtudes del hombre dominicano de campo, la presencia del elemento fantástico, la estructura cíclica (de algunos cuentos), la economía lingüística y las imágenes dramáticas, suelen aparecer en su cuentística.

José Enrique García elucida la influencia de la literatura universal (la griega) en Bosch. Según el autor, “Guaraguaos” es la pieza literaria que vislumbra los impulsos

griegos. “Guaraguaos”, a pesar de ser un cuento de hechura dominicana, éste se erige sobre la tragedia griega y por la presencia de lo fantástico.

José Enrique García es otro especialista en literatura y de los que mejor han escrito sobre la obra del escritor vegano, innegablemente, su trabajo se adscribe en el canon de la crítica hispanoamericana.

Por otro lado, León David estudia *La problemática social en tres cuentos de Juan Bosch*: “Los amos”, “El algarrobo” y “Dos pesos de agua”. León no solo analiza la cuentística desde una perspectiva social, sino que también, presenta las reflexiones de otros especialistas, con lo cual enriquece el estudio sobre Juan Bosch y nos acerca al autor.

Para León, la cuentística de Bosch dilucida “el alma dominicana” y cuyo eje central es la cultura del campesino. Bosch vierte su compasión por estos seres desvalidos. Él sabe de las miserias y de la injusticia que padecen los hombres del campo, de la doliente condición humana (2010: 63).

“*Rumbo al puerto de origen*”, un relato pleno de simbologías es un texto de Ángela Hernández Núñez, y con este trabajo concluye la primera parte del coloquio. La autora realiza un análisis literario a partir del simbolismo en la obra y establece una analogía con “La Muchacha de la Guaira” del mismo autor.

Como podemos observar, esta primera parte del estudio de la obra de Juan Bosch, es estrictamente literario. Los especialistas vuelcan una mirada crítica en los temas que son propios del escritor de La Vega. Indudablemente, los aportes son de gran valía para la literatura hispanoamericana.

En *Cuatro aspectos sobre la literatura de Juan Bosch* (2010) Diógenes Valdez analiza algunas cuestiones concretas: algunas consideraciones en torno al cuento “La mujer²⁶”, de Juan Bosch; así como el sustrato biográfico de Juan Bosch, en sus cuentos. Otros temas que estudia se relacionan con las cuestiones culturales y una introducción a Juan Bosch y el *Evangelio de Judas*.

El estudio de Valdez constituye un aporte insuperable a las letras hispanoamericanas. Valdez, con fino trazo literario, analiza cada uno de los cuentos de Bosch. El autor escudriña el fenómeno de *La sensorialidad* en “La mujer”. Y explica que la narración es atípica, pues los sentidos y los colores cobran relieve tanto en el

²⁶ En adelante, se abordará un análisis comparativo de “La mujer”.

cuento como en el lector. Para Valdez, “La mujer” es excesivamente fotográfica”, toda la acción se focaliza en el ojo humano, “todo se ve” y se siente.

En el apartado “*La mujer*”: *entre Eros y Thanatos*, para Valdez el tema de la muerte supera a los protagonistas de la narración, pues ésta aparece por lo menos quince veces en el cuento. Ella es la imagen de la antítesis: por amor (Eros) a su hijo y sensatez se convierte en víctima que se traduce en insensatez y victimaria condicionada por Thanatos. Pero además, el estudioso considera que existe una estructura musical en “La mujer”, y que Bosch debió apoyarse en la *fuga* para la constitución del cuento.

Otro de los aportes a “La mujer” es “*La magia de un cuento*”. Para Valdez, la frescura y la magia del cuento está dada por *la carretera y la mujer*, ambos forman un todo, en esa fusión magistral estilística del autor. La carretera sirve de decoro para el trágico escenario. La mujer es el símil de la carretera, es el objeto inanimado o el animal muerto.

En *Los demonios culturales*, Valdez se refiere a las influencias literarias, a esos fantasmas o demonios culturales de los que no escapa Juan Bosch. Horacio Quiroga sería el de mayor importancia; otro, Guy de Maupassant (el mejor ejemplo es “Fragata”). En la misma línea están: Chéjov y Edgar Allan Poe, entre otros.

Valdez, tras una revisión del argumento y del tratamiento temático de los cuentos, centra su atención en el foco narrativo de “El abuelo”, “La pájara”, “Guaraguaos” y “Camino real”. Según Valdez, en estos cuentos predomina el narrador testigo y no es una casualidad de que aparezca el nombre Juan en las narraciones. En Bosch “es posible encontrar trazos de su personalidad en algunos de los textos, algunas veces en forma disimulada y en otras no (2010: 77-78). En ellos, se pone de relieve la personalidad y el estilo de Bosch. Por ejemplo, en “La pájara”, el narrador testigo y autor ocupan el mismo espacio. De acuerdo con Valdez, se fortalece más el rasgo de personalidad en *La Mañosa*: “más que una novela es un drama con íntima ligazón familiar” (2010:77). En “Camino real”, el narrador es testigo y se llama Juan. En “El abuelo”, el narrador testigo es el niño Juan que aparece junto a su abuelo don Juan Gaviño.

En la vertiente del foco narrativo narrador-testigo y omnisciente, se ejemplifica en “Victoriano Segura”. En “El hombre que lloró” (narrador omnisciente). En este cuento, la presencia de Juan Bosch está metamorfoseada con la figura de Régulo LLamozas y sirve de camuflaje al personaje Juvenal Gómez, quienes son la misma persona. Otro ejemplo más, sería “La mancha indeleble”.

En “*Rumbo al puerto de origen*”, se abordan tres enfoques: los puntos de contacto entre *El viejo y el mar* y “Rumbo al puerto de origen” (la semejanza de los protagonistas solitarios); el incesto, “Neurosis y perversión” y una interpretación mayestática.

Por último, *Una visión panorámica a la narrativa de Juan Bosch* comprende los cuentos: “Los amos”, “Maravilla”, “El funeral”, “Un hombre virtuoso” “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, “Todo un hombre”, El indio Manuel Sicuri”, “La desgracia”, “En un bohío”, “Luis Pie” y “La bella alma de don Damián”.

A la luz del trabajo, estrictamente, literario y de corte estructural, Valdez pone en el centro de atención, la técnica narrativa, la estilística, el narrador, los personajes, el tratamiento temático (entre otros ingredientes). Indudablemente, el trabajo pasa por las páginas de los estudios canónicos sobre la narrativa de Juan Bosch.

En los derroteros de los cuentos escritos en el exilio, se da a conocer el trabajo de trabajo de Diómedes Núñez Polanco: *Los cuentos venezolanos de Juan Bosch* (2012). El autor analiza tres cuentos de Juan Bosch escritos durante el exilio en Venezuela: “El hombre que lloró”, “La muchacha de la Guaira” y “La mancha indeleble”. Según Núñez Polanco, en estos relatos está “su etapa de madurez literaria” (2012:12).

El autor dominicano, desde un enfoque político e histórico, nos acerca a la obra de quien fuera su amigo. Núñez Polanco es uno de los críticos literarios que, cabalmente, han expresado la obra de Juan Bosch. En Núñez Polanco, es insuperable no solo la aportación para conocer el carácter ideológico de los cuentos antitrujillistas, sino también el drama existencial de la condición humana.

Asimismo, en el 2012, se publica: *Cuentos inolvidables de Juan Bosch*. La selección, prólogo y notas corresponden a Melania Emeterio Rondón en colaboración

con Miriam Veliz. Ellas esbozan un breve recorrido por la temática y la estilística de Juan Bosch, así como también ponen de manifiesto la importancia de leer al autor. Cabe decir que no solo se realiza la selección de cuentos, sino que añaden un comentario, a nivel literario, sobre los relatos de Juan Bosch.

En otra vertiente, Fernando Valerio-Holguín nos ofrece el artículo: “Juan Bosch: el último cuentista dominicano” (2013). El autor analiza una parte de la cuentística de Juan Bosch y reflexiona sobre el escritor y el político. Finalmente, nos presenta la problemática ética de la justicia/injusticia como una constante en la obra boschiana.

Otro estudio de Bruno Rosario Candelier es: <<“La Mañosa” de Juan Bosch. La novela socio-realista de la revolución>> (2014). El autor bajo un enfoque histórico-sociológico y literario, realiza un amplio y profundo estudio (de insuperable calidad literaria) sobre *La Mañosa*.

Por otra parte, los estudios son frecuentes comparativos en lo que se refiere a la narrativa del dominicano es lo que lleva a cabo Socorro Girón en 1985 “Dos cuentistas antillanos: Juan Bosch y Néstor Rodríguez Escudero”.

La autora, como ella misma confiesa, no pretende realizar un estudio estilístico, ni de la técnica narrativa, menos hacer un estudio comparativo de la narrativa de ambos autores. No obstante, desde un enfoque discursivo, Socorro Girón señala que tanto la cuentística de Juan Bosch como de la de Néstor Rodríguez E. tiene un rasgo en común: la geografía antillana. El escenario del Mar Caribe une al autor dominicano y al puertorriqueño.

En los cuentos: “La muchacha de la Guaira”, “La muerte no se equivoca dos veces”, “Mal tiempo”, “Rumbo al puerto de origen”, “Victoriano Segura”, “La bella alma de don Damián”, “La Noche Buena de Encarnación Mendoza” y “El indio Manuel Sicuri”, la autora, focaliza en los personajes y ve en ellos hombres fuertes ya sea “amasados por la tierra” o “curtidos por el mar”, los cuales se enfrentan a una “naturaleza bravía”. Empero, habría que añadir que ellos también se enfrentan a las adversidades del alma.

En líneas generales, la autora toma como punto de referencia tanto la teoría del cuento de Bosch como la de Quiroga y concluye que ambos autores, en sus relatos,

cumplen con las leyes del cuento, y que la preocupación de Juan Bosch es más política que social, pero más preocupado por el destino de América Latina, mientras que Rodríguez Escudero, es más social.

En mi opinión, en Bosch, lo social está emparentado con lo político. Sociedad y política corren paralelamente. Juan Bosch no solo está preocupado por el destino de América Latina, sino de la humanidad.

Una aportación más, es la de Manuel Augusto Ossers Cabrera: <<Puntos convergentes del cuento “La mujer” de José Luis González con el cuento “La mujer” de Juan Bosch”>> (1990-91).

Para Ossers Cabrera, tanto “La mujer” de José Luis González como “La mujer” de Juan Bosch presentan “puntos convergentes” con respecto al tratamiento temático y a la estructura. Evidentemente, no ha de extrañar la semejanza de los relatos, pues Juan Bosch es el mentor literario de José Luis González.

Ossers Cabrera, desde una óptica literaria, analiza ambos relatos y establece una relación analógica entre ellos. Como él mismo ha señalado, su objetivo es poner de relieve las similitudes de las obras: “En ambos cuentos la victimaria es la mujer y la víctima es un hombre” (Ossers, 1990-91: 199).

No obstante, Oseers Cabrera, en el análisis comparativo, parece olvidar un detalle importante, “La mujer” de José Luis González es víctima y victimaria. En ella, el acto parricida evoca el fulgor de la tragedia griega. “La mujer” de José Luis González prescinde del carácter poético que caracteriza a “La mujer” de Bosch.

En esta vertiente de estudios comparados, forma parte el trabajo de Wanda I. Balseiro Chacón: “Análisis y Contraste de la Visión Social en los Cuentos de Emilio S. Belaval y Juan Bosch” (2006).

Es un artículo que tiene como punto de referencia para el análisis comparativo los *Cuentos escritos antes del exilio* de Juan Bosch y los *Cuentos para fomentar el turismo* del puertorriqueño Emilio S. Belaval. Según Balserio, ambos autores buscan destacar “los puntales del alma colectiva caribeña y los rasgos definidores de la personalidad del pueblo caribeño” (2006:15). Para Balseiro, tanto los personajes de Bosch como los de Belaval reflejan los problemas sociales, económicos morales y

espirituales. Uno con su carga puertorriqueña; otro, dominicana; así, ambos “proyectan sus raíces locales” con dimensiones universales. Cabe añadir que este estudio es importante para comprender la estructura (*interna y funcional*) de los personajes de ambos autores.

En la misma línea de investigación, Rei Berroa edita, en el 2007: *Aproximaciones a la literatura dominicana 1930-1980*.

Doris Sommer escribe el artículo: “La ficción fundamental de Galván y las revisiones populistas de Bosch y Marrero Arísty”, bajo un enfoque histórico, ideológico y político.

En este estudio, llama la atención el punto de contraste que la autora establece entre *La Mañosa* (1936) de Juan Bosch y la obra de Marrero, *Over* (1939). Para Sommer, ambas novelas comparten una “retórica populista”. En otras palabras, *La Mañosa* “evoca un paraíso de pequeños productores y comerciantes de tabaco”. El mundo destruido por el poder de Rafael L. Trujillo en la zona tabacalera de sus primeros años del régimen, pero la novela también es el reflejo doloroso de la semejanza entre los pequeños arrendatarios y el caudillismo (2007:131). Mientras que la novela de Marrero “es un ataque frontal a los monopolios y al racismo”, aunque mire de reojo la miseria dominicana.

Evidentemente, Berroa califica tanto a Juan Bosch como a Marrero de “escritores populistas”: “Pero en Bosch y Marrero la retórica llegó a ser más militante y populista que conciliatoria” (Berroa, 2007:132). Más aún, se atreve a afirmar de novela populista a *La Mañosa*.

Según la RAE, “el populismo es una tendencia política que pretende atraerse por las clases populares”. Y creo que ningún diccionario de literatura registra “novela populista”, menos existe una clasificación de “novela populista”. En mi opinión, si se trata de hacer una clasificación con respecto a *La Mañosa*, entonces podríamos adscribirla como novela lírica, histórica, es más, como “nueva novela”, por el tratamiento de aspectos sociales y políticos (a modo de denuncia social) que allí se

abordan con desgarrado existencialismo. Pero además, por la innovación de la técnica narrativa y del tratamiento del lenguaje²⁷.

Por otra parte, Miguel Ángel Fornerín publica el artículo: “José Luis González: el alumno más avanzado de Juan Bosch” (2011). En palabras de Max Henríquez Ureña, “Juan Bosch no solamente es el renovador del cuento dominicano, el iniciador del cuento moderno [...] sino uno de los maestros fundamentales del relato corto en Hispanoamérica” (citado en Fornerín, 2001:447). Y es en la escritura del puertorriqueño José Luis González, donde el Maestro Juan Bosch ha dejado la huella literaria de su enseñanza.

En esta línea de investigación sobre estudios comparados, se encuentra: *La cuentística dominicana (Una visión histórico-crítica sobre la narrativa breve: 1965-1975)* de Jenny Montero (2017).

En el apartado dedicado a Juan Bosch: “Juan Bosch: el cuento dominicano en el exilio”, la autora analiza la cuentística de Bosch y establece la similitud de la temática y de los recursos narrativos que existe con los cuentos de Quiroga. Incluso, el título de “La mujer”, “Los amos” y “El río y su enemigo” tienen puntos de contacto (a nivel de símbolo) con: “El hombre”, “El salvaje” y “Los desterrados” de Quiroga:

Entre los cuentos de Juan Bosch y de Horacio Quiroga podemos establecer un sistema de correspondencias simbólicas o de objetivaciones correlativas: naturaleza: destructiva/adversidad.

La dinámica, el sentido y la cohesión de sus cuentos se basan en mecanismos narrativos parecidos. Podríamos afirmar que las leyes del cuento enunciadas por Juan Bosch tienen su más directo antecedente en la cuentística quiroguiana y ésta, a su vez, en la filosofía de la composición de Edgar Allan Poe (Montero, 2017:97).

Montero pone en el centro de atención, los vasos comunicantes de ambos autores. Para ella, ambos dominan la técnica del género y presentan lo universal a través de lo regional. Mientras que Bosch, aborda la muerte (*en todas sus variantes*), Quiroga tiene una obsesión por ella. El primero, “plantea en su temática la derrota del hombre, situaciones adversas naturales y/o humanas”; el segundo, “la temática gira en torno a la derrota de los hombres ante la barbarie tropical”. Así, tanto Bosch como Quiroga hacen retrospecciones a base de precisiones temporales, (en el primero, éstas son directas o sugeridas) (Montero 2017:98).

²⁷ “El lenguaje empleado por Bosch no parece criollista, sino uno nuevo que empieza a conformarse en su escritura y que madurará en el exilio, sobre todo en los cuentos [...]”. (García, 1995:131).

Montero tiene una clara concepción tanto de la cuentística de Juan Bosch como de Quiroga. Nuestro autor dominicano no niega la influencia quiroguiana. El estudio de la autora es una contribución más para la crítica hispanoamericana.

Para concluir, retomamos el trabajo de Diógenes Valdez: *Cuatro aspectos sobre la literatura de Juan Bosch* (2010).

El especialista confiere que Ray Bradbury, en su texto, “La carretera” (1955) se percibe “un aliento poético de Bosch”, y que de inmediato se puede establecer una analogía con el cuento “La mujer”, sobre todo, a nivel de metáforas. Para Valdez, aunque ambos textos son semejantes, existe un rasgo notable en Bradbury, que es el escenario narrativo: “la tecnología es la que pone fin a toda civilización” (Valdez, 2010:15), mientras que en Bosch, la civilización, la ciencia y la tecnología no corresponden al universo narrativo. En Bosch, “metafóricamente la carretera fallece bajo los rayos de un sol incandescente”; en Bradbury, “la misma será abrasada por los rayos de un sol artificial: el sol de las bombas nucleares” (Valdez, 2010: 18).

Es de obviarse de que en los derroteros del análisis comparativo sobre Juan Bosch, aún falta por explorar este campo (entre otros), sin embargo, las investigaciones expuestas ofrecen un valor literario para los estudios de la literatura hispanoamericana.

Capítulo I

EL UNIVERSO RETÓRICO EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN BOSCH

El sueño o el “deseo mítico” configuran la realidad más radicalmente que la propia historia; el mito en tanto expresión del hombre como símbolo, misterio, revelación o epifanía. Por ello, el lenguaje del símbolo recurre a la imagen poética [...]

Durand

1.1 Un esbozo de la estética del realismo mágico, Juan Bosch un predecesor

Si bien el Nuevo Mundo tiene su origen en el mito, América Latina se convierte en el espacio geográfico para la encarnación del mito, la invención y la reinversión. Para Rosalba Campra, “después de *Cien años de soledad*, todos los latinoamericanos hemos nacido en Macondo” (1998:61).

Muertos que hablan desde la tumba, ánimas en pena, fantasmas, creencias, sueños, laberintos, espejos, espejos circulares, *mariposas amarillas* con dimensiones trágicas, seres humanos cuya mimesis reducida a la animalización, a la barbarie, consagran la fabulación de un mundo de ensueño e imaginación, que bajo la propuesta del “encantamiento de la realidad”, nuestra literatura hispanoamericana se erige. Dialéctica de la soledad que engendra al padre poderoso.

Para Seymour Menton, el realismo mágico²⁸ es un encantamiento de la realidad latinoamericana, un mundo cargado de misterio que el escritor fabula conciliando

²⁸ “Este término se le acuña Franz Roh, crítico de arte alemán. Tiene sus orígenes en la pintura alemana 1918, pero a través de la narrativa de Borges y García Márquez llega a alcanzar mayor fama. El realismo mágico no solo se limita a la literatura latinoamericana, sino que su modalidad es internacional”. (Menton, 1998:12).

“Desde una perspectiva ontológica el realismo mágico queda definido con precisión como proyección mítica del “primitivismo”. La mayor parte de los estudios sobre el realismo mágico pueden quedar englobados en este apartado, si se tiene en cuenta que la fundamentación se basa en cuestión ideológica: la pervivencia de un pensamiento mítico-mágico en determinados grupos sociales que hace posible la presencia, en el marco de la realidad, de elementos irracionales”. (González, 2018: 40).

elementos reales e imaginarios, fusión de un mundo de encanto y de magia y, sin duda alguna, Juan Bosch atisba esos recovecos: “Bosch aduce, al señalársele como uno de los fundadores del realismo mágico en Latinoamérica, que escribía de esa manera porque “así pensaba el pueblo dominicano” (Rosario Candelier, 2009:124).

Es bien sabido que el recurso retórico del realismo mágico caracterizó a la tradición latinoamericana de la década del Boom²⁹. Poderes adivinatorios, mariposas amarillas de vuelo épico en *Cien años de soledad* (1967) marcaron la nueva estética que habría de convertirse en la manifestación literaria más importante de la historia de América Latina, como destacaría Volpi. Con la década del Boom, García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Rulfo³⁰, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares [et al] pasaron a encarnar la esencia misma de América Latina.³¹

Y Gabriel García Márquez, con imaginación razonada, instaura el realismo mágico en *Cien años de soledad*, ella se vuelve encarnación del mito de la utopía latinoamericana, creación del mundo y del hombre. En *Cien años de soledad*, está la crónica de una muerte anunciada con dimensiones trágicas: nacer, sufrir y morir es la consigna del hombre concreto que vive atrapado del horror latinoamericano y del aciago destino que le depara. En *Cien años de soledad*, no solo está la esperanza, las ilusiones, las aspiraciones éticas y las frustraciones de América Latina, sino también de la humanidad.

Bajo esta mirada, Seymour Menton señala que en el realismo mágico predomina el tema cotidiano, no obstante, contiene un elemento inesperado o improbable, lo cual crea un efecto extraño en el relato y muchas veces deja asombrado al lector. El realismo

²⁹ “Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que ha dado en llamar la “nueva novela” latinoamericana, la que llaman algunos la del boom- y el boom, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta, ni define nada-, es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco”. (Carpentier, 1990: 192).

³⁰ “La ausencia de personajes indígenas en *Pedro Páramo* impide pensar en una proyección de un pensamiento mítico-mágico [...] el ámbito de lo sobrenatural en *Pedro Páramo* está limitado a las creencias cristianas, y casi en exclusiva al tema de “las almas en pena” [...] sus creencias en lo sobrenatural, vinculadas en exclusiva al ámbito religioso cristiano, pueden ser consideradas por el lector como supersticiones, pero difieren en la esencia de las que tiene un lector creyente”. (González, 2018:41).

³¹ “A partir de los años setenta, el término se viene aplicando a una gran variedad de modalidades literarias por todo el mundo, debido principalmente al tremendo éxito de *Cien años de soledad* (1976) de Gabriel García Márquez”. (Menton, 1998:137).

mágico no se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica (1998: 36-37).

En Juan Bosch, en líneas generales, podemos decir que su obra es realista, realismo social y criollista³², no obstante, se perciben, algunas veces, manifestaciones literarias como del realismo mágico, de lo real maravilloso, de lo maravilloso cristiano, del existencialismo, aunque también ecos modernistas.

Juan Bosch es considerado uno de los precursores del realismo mágico así como Miguel Ángel Asturias, Joao Guimaraes Rosa y Uslar Pietri y que, posteriormente, enaltecerían “Alejo Carpentier y Juan Rulfo y que los narradores del boom latinoamericano cristalizarían a plenitud, alcanzando el más alto sitio de las letras contemporáneas por su calidad humana, social y artística” (Rosario Candelier, 2005:167). Pero además, habría de añadir que Juan Bosch fue profesor del escritor Gabriel García Márquez³³.

El realismo mágico de Bosch, en palabras de Manuel A. Ossers (2009: 233-234) no surge de una concepción teórica, sino de la psicología del pueblo dominicano. El mismo autor confiesa que el realismo mágico de sus cuentos expresa las creencias espirituales de los dominicanos. Es muy probable que ello explique el por qué la estética del realismo mágico en Bosch, no parte de una base teórica, ni de haberlo teorizado, como tampoco, en este género, su obra ha merecido un atento estudio por parte de la crítica literaria, salvo de algunos críticos como Bruno Rosario Candelier. Por ende, los cuentos mágico-realistas de Bosch, en general, solo han recibido un tratamiento de la literatura fantástica. No obstante, la cuentística de Bosch, a pesar de que se clasifica, a veces, como fantástica, se estudia a través de conceptos mágico-realistas. Al respecto, veamos lo que manifiesta Rosario Candelier sobre el cuento mágicorealista “El difunto estaba vivo”:

Juan Bosch las situaciones y ocurrencias fantásticas están presentadas con un tono de verismo que nos olvidamos de sus características arcanas y sobrenaturales y sus connotaciones mágicas,

³²“Recordemos que en los años 1915-1929, predomina el tema de civilización contra barbarie en que el hombre culto de la ciudad se enfrenta al atraso y a la violencia de la zona rural [...] En cambio, en las obras criollistas de 1930-1945, la producción literaria intensificó la protesta social dirigida contra los explotadores “civilizados” de la ciudad, tanto nacionales como extranjeros”. (Mentón, 1991: 217).

³³“Juan Bosch continúa siendo un maestro indiscutible. Ya antes de que Gabriel García Márquez decidiera llamarle ese título, su pueblo lo consideró su profesor desde que regresó al país después de casi veinticinco años de exilio. El Premio Nobel de Literatura no oculta la deuda que su técnica de escribir tiene con sus enseñanzas. Y fue él mismo quien, al leer *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: El Caribe, frontera imperial*, quedó fascinado: lo calificó de monumental”. (Núñez, 2005: 93).

extraterritoriales o irracionales, y las percibimos como si fueran realmente dables y creíbles porque mantienen su carga de verosimilitud y su apariencia de autenticidad (citado en Ossers, 2009:235).

De acuerdo con Rosario Candelier, nuestro autor dominicano, una buena dosis de su cuentística la escribió en las décadas del 30' al 50', y en ella trató de reflejar el pensamiento del pueblo dominicano. Años más tarde, ese universo narrativo de Juan Bosch, recibiría el nombre del Realismo mágico. En palabras textuales del autor, diremos que:

Sería la corriente estética más adecuada para expresar e interpretar al propio pueblo, y como Bosch expresó e interpretó a su pueblo, instintivamente- porque no se conocía aún esa corriente- supo canalizar parte de su narrativa dentro de los lineamientos del Realismo mágico. Esa forma de pensar la llama Bosch “el mundo mental del pueblo dominicano” [...] (2009:124).

1.2. El realismo mágico de “Dos pesos de agua” y un atisbo de *lo maravilloso cristiano*.

Juan Bosch, en “Dos pesos de agua” (1938)³⁴ con el procedimiento retórico del paralelismo, fragua la tácita articulación entre las Ánimas del Purgatorio y los personajes del relato, crea una dualidad mágico-realista, una fantasmagórica superposición de personajes. Las Ánimas están humanizadas (bajo el imperio de la materialidad) y tienen rasgos y caracteres como los personajes de carne y hueso, aunque más hueso que carne. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos:

“Felipa fuma y *calla*”

“-Tiempo bravo, Remigia (Bosch, 1995:17-19).

“El niño la miraba. *Nunca se le oía hablar* (p. 19).

Ella aprobaba en *silencio*” [...]

Remigia *callaba* y miraba” (p.25).

“Una de ellas, barbuda, dijo:

-¡Caramba! ¡La vieja Remigia, de Paso Hondo, ha quemado ya dos pesos de velas pidiendo agua! [...]

-¡Hay que atenderla!-rugió una de los *ojos impetuosos*! (p.24).

³⁴ “En *Alma Latina*, año VIII, n° 127, 7 de mayo 1938 págs.6,7,19, 20,21” (Pichardo, 2009:21).

“*Dos pesos de agua*, su segunda colección de cuentos, fue publicada en Cuba en 1941”. (Pichardo, 2009:272).

“En un rincón del Purgatorio, las Ánimas, metidas de cintura abajo entre las *llamas* voraces, repasaban cuentas. Vivían consumidas por el *fuego*” (p.24).

Anduvo y anduvo, llamando en los distantes bohíos, levantando los espíritus (p.:22).

[...] madrugaba con su machete bajo el brazo y el *sol* le salía sobre la espalda [...] (p.19).

“El nieto seguía en el catre, *calenturiento*” (p.:25).

“Quince o veinte mujeres, hombres y niños desharrapados *curtidos por el sol*, entonaban cánticos tristes, recorriendo los pelados caminos” (p.23).

[...] mientras ellas *ardían en el fuego eterno* esperando que la suprema gracia de Dios las llamara a su lado” (p.:25).

“Un viejo flaco, barbudo, de *ojos ardientes* y acerados” (p.23).

Coronada Pichardo expone la presencia del elemento fantástico en la cuentística de Juan Bosch en estos términos:

El elemento fantástico se introduce en la acción de una forma natural y no irrumpe en la realidad como un acontecimiento inexplicable. Lo sobrenatural se percibe como costumbre, no como prodigio, porque forma parte de una serie de convicciones correspondientes a esa colectividad campesina para la que no existe un límite entre la ilusión y la realidad y permite, por tanto, que se crea en espectros y fantasmas, en seres y fenómenos maravillosos.: “Dos pesos de agua, “El difunto estaba vivo y “El socio”, aquí el efecto mágico (2009: 384).

Para Pichardo, la presencia del elemento fantástico en Bosch, corresponde al formato clásico, pues el autor establece límites entre lo real y lo fantástico, y el mundo fantasmagórico siempre está relacionado con el campo dominicano (2009:381).

En una compilación de entrevistas sobre Juan Bosch³⁵, el escritor afirma sobre lo fantástico y la migración de los campesinos pobres del pueblo dominicano:

En el cuento “Dos pesos de agua” aparecen las ánimas del purgatorio enviando agua hacia la tierra. Es que yo diría que en esa época el 99% de los dominicanos creía que las ánimas del purgatorio existían y que las lluvias eran dominadas por las ánimas del purgatorio. Entonces, como existían en el mundo mental del pueblo dominicano, pues yo las ponía a actuar [...] Y fíjate algo más: allí está también patente que ni las ánimas del purgatorio siquiera son justas con la pobre campesina, y además usan el poder para que se ahogue (Bosch, en Bosch C., 2016: 83-84).

³⁵“Bosch siente rabia e indignación ante la situación que narra y describe. Él lo dijo en una ocasión, en una entrevista a Ossers Cabrera: “Lo que yo sentía era un gran dolor y una gran indignación moral por esa suerte de los campesinos”...A mí lo que me indignaba era oír a la gente importante de La Vega decir que los campesinos eran haraganes y que eran unos vagabundos y que eran unos borrachos: eso era lo que a mí me indignaba...” (Osser, citado en Matos, 2009:108).

Cuando escribí “Dos pesos de agua” en diciembre de 1937, el último que escribí en República Dominicana, entre sus personajes están las ánimas del purgatorio. Es posible que cuando escribí ese cuento o “El socio”, en donde uno de los personajes es el Diablo, ya se sintiera la necesidad de crear eso que luego se llamaría realismo mágico, que dio su cultivador maestro en Gabriel García Márquez. Me preocupaba la condición de desvalimiento de las pobres gentes ante la naturaleza desbordada -el diluvio-, que obligaba a los pobres a emigrar, en un país en donde no habían comenzado las migraciones hacia las ciudades. (Bosch, en Bosch C., 2016:84).

De acuerdo con Todorov sobre la categoría de lo fantástico, podemos decir que “Dos pesos de agua” aunque investido del realismo mágico, me parece que atisba lo *fantástico extraño*, pues lo que parece un elemento sobrenatural, como la intervención de las Ánimas del Purgatorio para desatar tempestuosas lluvias en Paso Hondo, el mismo Juan Bosch nos da una explicación racional de esta presencia fantástica en el cuento, la cual tiene como base la creencia viva de los dominicanos sobre estos seres sobrenaturales. Los personajes de Juan Bosch son semejantes a los de Bioy Casares (con la gran diferencia de que éstos son cultos), entran al plano fantástico como si les fuera conocido, cotidiano, conviven en esa suerte de magia en condición natural, tal si fuera parte de su realidad y de su cotidianidad. En “Dos pesos de agua”, lo fantástico y lo real se funde sin asombro, sin alteración del orden cotidiano. En Bosch, el fenómeno fantástico está vinculado, innegablemente, a la tierra, en general, al cacicazgo. Lo fantástico es el telón de fondo y sirve para explicar el pensamiento mágico de la realidad dominicana. Bosch, en esta narración de carácter fuertemente mágico-criollista, combina bajo una *retórica mágica* el plano ficcional y el de la realidad dominicana de las primeras décadas del *siglo XX* y, además, lo fantástico que impone sus propias leyes frente al mundo real, convive en la manecilla del perfecto equilibrio en el cuento. Así, fantasía y realidad se funden, se superponen en una dualidad simbólica. Más allá, en “Dos pesos de agua”, por el carácter de “espiritualidad” en la obra, se alcanza a vislumbrar un matiz de *lo maravilloso cristiano*³⁶ del personaje principal basado en la “razón de su fe”. Por su parte, del rasgo criollista en “Dos pesos de agua”, Seymour Menton refiere, con la fidelidad de un experto en la materia, lo que a renglón seguido se lee:

El cuento más cercano al criollismo es “Dos pesos de agua” 1941 variante del tema de la fragilidad de la vida rural sujeta a la alternación de los temporales de sequía y las de inundación

³⁶ “Los relatos que puedan acogerse a esta categoría crítica se caracterizan porque un hecho sobrenatural se presenta en el plano de la realidad objetiva (desde la perspectiva del lector), sin que los personajes lo vean como algo imposible (actitud que se produce en la categoría de “lo fantástico”), aunque sí lo consideran un hecho extraordinario que tiene que ver con “el otro mundo”, el de las creencias”. (González, 2018:76).

[...] la protagonista Remigia lo mismo que las Ánimas están más individualizadas y, por lo tanto cobran más vida (2009:423-424).

Además, el recurso retórico de la hiperbolización es deliberado en el autor, pues pone de manifiesto el rasgo mágicorrealista del cuento:” -¡Todavía falta; todavía falta! ¡Son dos pesos, dos pesos de agua! ¡Son dos pesos de agua!” (Bosch, 1995:30). Así termina “Dos pesos de agua” con la intempestiva lluvia, producto de *la casualidad* atribuida a la “invocación” de Remigia, bajo los efectos del realismo mágico. Habría de añadir que, para Seymour Menton “la casualidad es otro rasgo básico de la visión mágicorrealista del mundo” (1998:51).

1.3. “Dos pesos de agua”, un parangón con *Pedro Páramo*

En “Dos pesos de agua” la anécdota es como sigue: en el cuento hay una especie de éxodo, casi todos los habitantes de Paso Hondo emigran por la sequía que ha asolado al pueblo durante tres meses, pero la vieja Remigia *de fe inagotable* se resiste a salir, pues tiene enraizada la esperanza de que pronto lloverá. Por tanto, solo ella y su pequeño nieto enfermo se quedan a esperar la lluvia en Paso Hondo. Remigia vive con la ilusión de que todo vuelva a ser como antes: asir la tierra amable y bondadosa. Remigia, tras el esfuerzo tenaz de su trabajo en el campo, logra ahorrar algunas monedas de cobre y plata para que su nieto sea un hombre de “bien”. Entre la fe y la desesperación de Remigia por la falta de lluvia, ella decide ofrecerle a las Ánimas del Purgatorio dos pesos de agua. Así, pide a la gente que emigra que le compren velas a las ánimas y se las ofrenden para que llueva, éstas en cuanto se enteran de que Remigia ha gastado ya dos pesos de agua, la complacen y se la envían durante más de quince días ininterrumpidos. Paradójicamente, lo que en un principio fue felicidad para Remigia (las primeras gotas de lluvia), se convierte en miedo y éste, en catástrofe: Remigia, junto con su nieto en brazos, mueren ahogados.

En el nivel discursivo, la diégesis resuena literariamente con *El llano en llamas*³⁷ (1953) y con la novela *Pedro Páramo*³⁸ (1955) de Juan Rulfo por el tema

³⁷ Por ejemplo, en “Nos han dado la tierra” el escenario, que funge como tema, es el llano en donde nunca llueve. Esa es la tierra prometida a los campesinos mexicanos que tendrán que caminar más de once horas para llegar a su destino: “la tierra prometida” que no sirve para nada. “Es que somos muy pobres”, en este cuento, también guiña la desgracia, el fuerte temporal desborda ríos y arrasa animales, entre ellos, con la vaca de Tacha. No es una hipérbole decir que “Dos pesos de agua” es el más trágico de los relatos, pues el descarnado horror ahoga la sonrisa de los personajes. En Rulfo, a pesar de la desgracia de los personajes, el humorismo parece ser un paliativo en el escritor jalisciense. La injusticia social y del campo es compartido infortunio de los personajes de la ficción.

telúrico; así, como con otros escritores de la narrativa de la tierra como Aguilera Malta, José Revueltas (*El luto humano*), Manuel Rojas, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera. Para los especialistas en literatura, es bien sabido que *Pedro Páramo* constituye una de las máximas expresiones de la literatura hispanoamericana del *siglo XX*; por lo demás, sirva la siguiente referencia para establecer un somero parangón de carácter temático y de algunos recursos narrativos entre “Dos pesos de agua” y *Pedro Páramo*:

Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno (Paz, 1986:17-18).

“Dos pesos de agua”, al igual que *Pedro Páramo*, se invisten de hechura mítico-mágico, y, asimismo, del simbolismo bíblico con lo cual nos enfrentamos a la estética de *lo maravilloso cristiano*. Ambas narraciones comparten el tema del cacicazgo en América Latina. Tanto en *Pedro Páramo*³⁹ como en “Dos pesos de agua”, se percibe la miseria desolada del campesino.

En ambas narraciones no existe descripción física de personajes, solo se profundiza en su mundo interior, aunque Bosch, focaliza en la mirada de algunos de sus personajes, asimismo, al describirlos flacos sirven de parangón con animales.

En Rulfo, son las ánimas en pena que habitan el pueblo de Comala, como el mismo comal que arde bajo el fuego; así es también Paso Hondo, un lugar abandonado, inerte, un páramo donde solo calienta y arde el sol: “Polvo y sol; sol y polvo. La maldición de Dios, por la maldad de los hombres, se había realizado allí [...]” (Bosch, 1974: 24). Paso Hondo es un infierno, un hervidero de almas, es el llano en llamas dominicano. Paso Hondo es un lugar de “ánimas en pena” de soledad, de desamparo, donde casi no hablan los personajes. Como ya se ha mencionado en párrafos anteriores,

³⁸ Cuando Gabriel García Márquez llegó a México el 2 de julio de 1961, el poeta y novelista colombiano Álvaro Mutis, que vivía exiliado en ese país norteamericano, le entregó un ejemplar de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la cual leyó con avidez como lo había hecho con *La metamorfosis* de Kafka cuando hacía estudios de abogacía.

³⁹ “En *Pedro Páramo* el tema de las almas en pena es uno de los motivos recurrentes de la novela. Rulfo traspone al mundo de la ficción una creencia popular en el ámbito de la realidad rural mexicana. Se trata de uno de los temas fundamentales de “lo maravilloso cristiano” sobre el que se construyen las dos categorías de género ya analizadas en la novela: “lo fantástico” y “lo maravilloso”. (González, 2018:79).

Juan Bosch, con el recurso del paralelismo, en un plano simétrico, logra, hábilmente, la fusión de las Ánimas del Purgatorio y de los personajes del relato, es decir, crea un carácter dualístico en la diégesis.

Del artilugio narrativo de *Pedro Páramo* y de “Dos pesos de agua”, en este último, bajo la mirada del narrador omnisciente sabemos que al niño *nunca se le oía hablar*; sin embargo, en el relato sí llega a hablar y es solo para decir una desgracia, lo mismo con los otros personajes, ceñidos de sonora desesperanza. En el cuento, La lluvia rompe, violentamente, el silencio de la noche. *Pedro Páramo* es regido por el silencio, silencio de almas; empero este silencio, se rompe, repentinamente, con gritos de ahorcados, murmullos, quejidos, mugidos...silencio:

Este silencio es el de la etimología de la palabra “*mito*”: *mu*, y en palabras de Carlos Fuentes: raíz del mito, es la imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz proviene el verbo griego *muein*, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística (1990:159).

En “Dos pesos de agua”, *el sonido elemental* es el trueno y la lluvia, el mugido de la tormenta: “El sueño le tornaba pesada la cabeza y afuera seguía *bramando* la lluvia incansable” (Bosch, 1995:27) “*Bramaba*⁴⁰ afuera el viento” (Bosch, 1974:29) [...] “Restalló otro relámpago, y el trueno desgajó pedazos de oscuro cielo” (Bosch, 1995:29).

Paso Hondo es la encarnación del mito viviente, enfundado de la esfera religiosa y profana bajo una realidad mágica cargada de supersticiones, temores, creencias y fantasías, pensamiento mágico que impide racionalizar la cosmovisión dominicana. Paso Hondo es el camino abisal, el caos latinoamericano. La sequía de la tierra y la copiosa lluvia son la condenación de sus habitantes, a renglón seguido, leemos en Luis Oraá:

La lluvia manejada por las fuerzas del “más allá”, de ese mundo que hace y deshace con sus caprichos, acá y allá incontrolable por el hombre. La lluvia que oscurece aún más la noche, que empegota la tierra y la encharca, que golpea sordamente en las yaguas, que fina y pertinaz se une a la sangre humana, que nos envuelve y nos abraza... (2009:409).

⁴⁰ “En el *Nuevo Testamento*, en el Salmo 46, el verbo *bramar* hace alusión alegórica a las aguas: “aunque *bramen* y se turben sus aguas, y tiemblen los montes a causa de su braveza”. (1960:239).

Si bien, *Cien años de soledad* es la crónica de una muerte anunciada donde subyace lo infausto, ésta imbrica a Paso Hondo, empero, Remigia no sabe leer el mensaje fúnebre de las nubes: “Remigia miró hacia oriente y vio una nube negra y fina, tan negra como una cinta de luto y tan fina como la rabiza de un fuate” (Bosch, 1995:25).

En “Dos pesos de agua”, es la metáfora de la doble muerte: primero la aniquilación tanto de los personajes como de la tierra a causa del sol, situación que nos recuerda el cuento “La mujer”, luego, la “interminable” lluvia acompañada de la tormenta tropical que termina por devastar a Paso Hondo y a los dos únicos personajes que se han quedado allí, Remigia y su nieto. No menos, en el plano analógico, Pedro Páramo también tiene una doble muerte, primero con la muerte de Susana San Juan (él queda como ido viendo el camposanto por donde se la llevaron) y luego, él es acuchillado de muerte por su propio hijo, Abundio Martínez, el arriero. Por último, cabe decir que figuran algunos nombres similares de personajes en ambas historias: Toribio/ Toribio Aldrete en *Pedro Páramo*; Rosendo/ Florencio en Rulfo; la hija de Toribio está medio loca/ Dorotea “La Cuarraca” es una loca en la novela ¿Acaso Rulfo bebe de las aguas literarias de Bosch?

Por lo demás, las palabras de Jiménez de Báez son aplicables al cuento “Dos pesos de agua”, Bosch también recurre a las formas primitivas del mito como Rulfo y, sus personajes están inermes ante la violenta realidad latinoamericana:

Rulfo acude a las formas más primitivas del mito y despoja a sus personajes de toda solemnidad o grandeza exterior [...] por lo general, sus criaturas son profundamente humanas y carentes (Dorotea, Abundio), aunque pueden alcanzar, por lo caminos del símbolo, niveles altos de significación (1990: 268-269).

Al respecto, Ángel Rama señala que el regreso a estas formas primitivas del mito es una característica de la literatura hispanoamericana, sobre todo, de los años 30', pero es en México donde se presenta de manera significativa (Jiménez de Báez, 1990: 271).

En los diversos cuentos de Rulfo (y en *Pedro Páramos*⁴¹) los giros lingüísticos con sus variantes dialectales, dejan ver la pobreza del lenguaje campesino, pero también refuerzan la verosimilitud del relato; los personajes hablan de acuerdo a sus caracteres, es decir, de acuerdo a lo que son y a lo que hacen, aunque en el caso de Juan Bosch,

⁴¹ En el caso de la narrativa de Rulfo, la transcripción lingüística del habla del campesino, no es del todo fiel a la realidad mexicana.

según palabras de Rosario Candelier, el lenguaje de sus personajes no es fiel a la realidad:

El diálogo en el que participan los personajes no se transcribe con todas las características fonéticas del nivel sociolingüístico al que pertenecen los hablantes, sino que se adaptan parcialmente al de la lengua general para asegurar la comunicación y evitar la incomunicación que generan las variantes dialectales (citado en Fernández, 2009: 468).

Juan Bosch presenta en “Dos pesos de agua” un dominio de la lengua, y el carácter dialógico se impone en el relato, asimismo, en la narrativa de Rulfo. Tanto en “Dos pesos de agua” como en “Nos han dado la tierra” y “Es que somos muy pobres”, la lengua fluye y llega a su estrato más alto de comunicación y, el lirismo de la prosa llana de ambos autores pareciera convertirse en ornamento ante la desdicha de los personajes. Aquí no es la selva que se come a los personajes, sino el sol, el llano y el río que los devora.

1.4. El universo mítico y simbólico en “Dos pesos de agua”

“Dos pesos de agua” es una representación mitológica de “la dominicanidad indignada”. El cuento inicia con la acción, categoría muy bien manejada por Bosch; de allí que en su teoría sobre el cuento sentencie: “El tema es determinante de la acción [...] el cuentista debe usar las sólo las palabras indispensables para expresar la acción (Bosch, 1967:13-27). Así, desde las primeras páginas pareciera que el autor pone ante los ojos del lector-espectador el primer acto de un drama pirandelliano. Bosch es congruente con sus palabras y, en una cláusula, podemos desvelar, entre líneas, la acción dramática que se desarrollará en el cuento: “La vieja Remigia sujeta el aparejo, alza la pequeña cara y dice:-Déle ese rial fuerte a las Ánimas pa que llueva, Felipa” (Bosch, 1995:17).

En el cuento, Remigia, por la fuerte lluvia, muere de cara al sol, de pie como un roble, y sujeta al tronco espinoso como su vida misma: “Se le quedó el cabello enredado en un tronco espinoso (Bosch, 1974:30). Esta imagen es la manifestación de la bravura y la robustez de Remigia, pero también del sufrimiento y de la humillación. El narrador nos dice que el viento le había destrenzado el cabello a Remigia. El **cabello** tejido es símbolo de multiplicación y crecimiento, aunado a la negación. Por ejemplo, en las culturas precolombinas y en la egipcia, tenía fines mágicos y religiosos. No olvidemos que a Remigia le caracterizan estos dos elementos (al igual que al pueblo de Paso Hondo). A pesar de que Bosch casi no ofrece rasgos físicos de la mujer, podemos

imaginarla de abundante cabellera, larga y ceniza. Quizá, de manera llana y extensa, en términos de Cirlot podamos vislumbrar esta connotación:

En un sentido general, los cabellos son una manifestación enérgica [...]

Tienen los cabellos un sentido de fertilidad [...] La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad del triunfo. Los cabellos corresponden al elemento fuego; simbolizan el principio de la fuerza primitiva [...] castaño o negros ratifican ese sentido de energía oscura, terrestre [...] los cabellos cobrizos tienen carácter venusino y demoníaco. Por espiritualización del mero concepto de energía, se transforman los cabellos en esa superior potestad [...] Bellos cabellos abundantes significan para el hombre y para la mujer evolución espiritual (Cirlot, 1969: 118-119).

En correspondencia a la simbología del **cabello**⁴², no ha de extrañar que Remigia, la protagonista del relato, tenga la capacidad de convocar a la escasa gente del pueblo de Paso Hondo para rezar el rosario⁴³ a “San Isidro Labrador”; asimismo, la potestad o la potente magia para invocar a las Ánimas del Purgatorio y desatar abundante **agua** hasta llenar sus pulmones: ¡Qué noche, Dios; qué noche horrible! Llegaba el agua en golpes; llegaba y todo lo cundía, todo lo ahogaba (Bosch, 1995:29). De allí que, manifieste Rosario Candelier: “En dos pesos de agua”, la vieja Remigia termina siendo víctima de sus propias supersticiones” (2009: 121).

Para Gilbert Durand, el simbolismo de la cabellera refuerza la imagen de la feminidad fatal y teriomorfa: “La cabellera no está relacionada con el agua por femenina, más bien está feminizada por ser un jeroglífico del agua, agua cuyo soporte fisiológico es la sangre menstrual” (2004:111). En el cuento, entre líneas, léase: “En Paso Hondo, por los secos cauces de los arroyos y de los ríos, empezaba a rodar agua sucia; todavía era escasa y se estancaba en las piedras. De las lomas bajaba roja, cargada

⁴²“No obstante, para Durand, “el arquetipo del lazo viene a sobredeterminar subrepticamente la cabellera; pues ésta es, al mismo tiempo, signo microcósmico de la onda y, tecnológicamente, el hilo natural que sirve para retorcer los primeros lazos” [...]

El lazo es la imagen directa de las “ataduras” temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte”. (2004:111).

⁴³ “Es un viaje a un centro místico, como imagen del centro absoluto (medio invariable, motor inmóvil). La peregrinación céltica, de características especiales, era un errar sin finalidad — según narra Oliver Loyer en *Les Chrétientés celtiques* — que no deja de mostrar interesante analogía con el avance a ciegas, en busca de la «aventura» del caballero andante (*chevalier errant*). El mar reemplazó al desierto de Egipto y los monjes irlandeses se lanzaron por las costas y fueron a Escocia y al continente en sus peregrinaciones. Estos viajes marinos se llamaban *immrama*. Su paradigma es la *Navigatio Brandani*. En cierto modo reiteran la «busca» de la inmortalidad por Gilgamés, anterior en tres mil años”. (Cirlot, 1992: 357).

de barro, de los cielos descendía pesada y rauda” (Bosch, 1995: 27). La sangre menstrual, en Durand, está vinculada a la “epifanía de la muerte lunar”, la cual está representada en el símbolo del agua negra. Obsérvese que la mirada narrativa omnisciente del cuento, alude al “agua roja” y al “agua sucia” lo que equivaldría a las “aguas negras⁴⁴”, según Gilbert Durand.

La Biblia presenta diversas parábolas con respecto a los lazos de la muerte. Solo por poner un ejemplo, la corona de espinas de Jesús está hecha de “lazos”, “nudos”. Es interesante ver como Eliade establece un correlato de la etimología “atar” y “embruja⁴⁵”: en turco-tatar, bag, bog significa “lazo” y “brujería”, como en latín *fascinum*, “el maleficio”, es pariente cercano de *fascia*, “el lazo”. En sánscrito, *yukli*, que significa “uncir”, también significa “poder mágico”. Los lazos y los procedimientos mágicos, en su carácter de potencia benéfica, incluso puede otorgar al lazo un simbolismo ambivalente, sobre todo lunar “ya que las divinidades lunares son a la vez factores y amos de la muerte y de los castigos” (Durand, 2004:113). En el cuento “Dos pesos de agua”, Remigia⁴⁵ es “la señora de la catástrofe, ella ata y desata el hilo del mal, el hilo del destino”. Pero esta ambivalencia cíclica, esta elevación del lazo simbólico a una potencia “al cuadrado “de lo imaginario, nos hace anticipar sobre las eufemizaciones de los símbolos terroríficos (Durand, 2004:112). Recordemos que, según la creencia de sus moradores, Paso Hondo está embrujado⁴⁶: “Ya nadie esperaba lluvia. Antes de irse los

⁴⁴“Entre los bambaras, la sangre menstrual es el testimonio de la impureza de la bruja –madre primitiva Mouso-Koroni y de la infecundidad momentánea de las mujeres. Para Edgar Alan Poe, el agua materna y mortuoria no es otra cosa que sangre [...]” (Durand, 2004:113).

⁴⁵“Obsérvese que en los bambaras, Mouso-Koroni se representa bajo los rasgos de una bruja demente, vieja vestida de harapos, con los pies calzados por sandalias disparejas, que “desatina y simula la locura”. (Durand, 2004:115).

⁴⁶ “En las comunidades afrodescendientes todo el mundo vive muy pendiente del propio destino y de lo que les sucede a los demás, por eso las relaciones sociales están cargadas de sentimiento personal que puede ser afectivo o adverso y se traduce en actitudes de solidaridad o bien de aversión hacia los otros. A estos sentimientos se les trata de insuflar poder para que produzcan resultados prácticos. Para ello se recurre a los espíritus ancestrales, benignos (luá) o violentos (petrós), en demanda de intermediación para que hagan surtir beneficios a través de adivinaciones, consejos, terapias, diagnósticos, etc... o bien en procura de maleficios hacia otros o de defensa frente al mal que otros puedan infligirle a uno. La mayoría de estos espíritus ancestrales tienen hoy día sus correlatos en figuras del santoral cristiano, se conocen con el nombre de *divisiones* y alcanzan un total de veintiuna. Son veneradas en altares o misterios donde se depositan sus imágenes cuya colocación obedece a un código u ordenamiento codificado. [...] En los “pueblos de negros” y en los “bateyes” dominicanos se siguen practicando estos rituales de intermediación ancestral de fuerte reminiscencia africana. El término vudú procede de la palabra *vodu*, que significa dios y ancestro y da nombre a un ritual en el que actúan los ancestros como puentes de comunicación entre los hombres y los dioses. A los *luá* (o *loa*) y a los *petró*, espíritus de estos ancestros, se les invoca en los misterios o altares domésticos directamente o a través de los *mediums* (santeros o rezadores) a quienes los ancestros transmiten sus mensajes. Pero previamente deben *poseerlos, cabalgar*

viej os juraban que Dios había castigado el lugar y los jóvenes que tenía mal de ojo” (Bosch, 1995:23-24). Líneas arriba se mencionó que Remigia tiene el poder mágico ¿de bruja o hechicera⁴⁷?, para invocar a las Ánimas del Purgatorio y desatar la lluvia mortuoria. Al respecto, en el apartado de “La Hermenéutica simbólica” del *Círculo Eranos I*, Ortiz- Osés nos explica el tema brujeril en estos términos: [...] “En el caso de la brujería, si bien transvalorado, es que en la mujer no solamente refluyen las energías psicocósmicas sino que, en consecuencia, ella es “mediadora” de este mundo psicomental y de su manipulación social” (Ortiz-Osés, 1994: 271).

Ahora bien, de acuerdo con Cañedo-Argüelles, en “Dos pesos de agua” pareciera ser que Remigia acude a los “espíritus ancestrales” (benignos, *lúa* o violentos, *petrós*), en solidaridad⁴⁸ con el pueblo de Paso Hondo para obtener agua. En los ritos ancestrales, la presencia de los altares adornados por imágenes del santoral cristiano es de gran importancia. El sustrato africano es un rasgo cultural dominicano. Pues bien, en palabras textuales de la autora sobre esta fuerte “reminiscencia africana” exponemos lo siguiente:

sobre ellos o pegarse a ellos. Por eso a los *mediums* se les llama comúnmente *caballos* y al proceso de ser poseídos *montaderas*. En el momento de la *montadera* el poseído o *caballo* se transfigura adoptando las cualidades del espíritu que cabalga sobre él y al cual ha invocado. Esta condición la obtiene *recibiendo* misterio de su espíritu tutelar lo que se produce por vía onírica, a través de un sueño simbólico aunque otras veces es hereditaria. La *montadera* produce en el *caballo* sensación de agarrotamiento muscular, es lo que llaman estado de trance.

El ritual *vudú* tiene su versión pública y exhibicionista más paradigmática en el *gagá*. Este ceremonial proviene de *rará* haitiano y es una expresión festiva y colectiva que sirve para desbaratar las ataduras que mantenían a los braceros ligados a la férrea disciplina que la zafra les imponía. Comprende una organización jerárquica que reproduce el sistema de las plantaciones esclavistas: El Amo equivale al Presidente o cabeza visible del *gagá*; El sacerdote cristiano se corresponde con el *hungan* o sacerdote vudú (utiliza una escoba para barrer la comunidad de malos espíritus); El *lamier* es quien dirige la comitiva del *gagá* (lleva para ello látigo y silbato evocando a los Mayores de la plantación). Los Mayores son quienes destacan por su habilidad en el manejo del machete. Las Reinas, figuras de tradición hispánica y mediterránea, son las mujeres elegidas por su belleza. Todos estos personajes encabezan la comparsa, a continuación se sitúan los músicos y cantantes y finalmente el resto del grupo que se va incorporando a la comitiva”. (Cañedo-Argüelles, s/f: 750-751).

⁴⁷ “El tema de la brujería nos pone así sobre la pista de que hay realidades que no pueden captarse empírico-racionalmente, pues superan los límites de nuestros sentidos externos y de nuestra racionalidad superficial. El tema brujeril la transgresión del empiriorracionalismo es doble, pues nos confrontamos a un tema arquetípicamente matriarcal-femenino y naturalístico-mágico con categorías patriarcales-racionalistas (sin caer en la cuenta de que el mito de la razón no es sino el mito de nuestra patriarcal razón occidental) [...]” (Ortiz-Osés, 1994:265).

⁴⁸ “Llevaban una imagen de la Altagracia; le encendían velas; se arrodillaban y elevaban ruegos a Dios. Un viejo flaco, barbudo, de ojos ardientes y acerados, con el pecho desnudo, iba delante golpeándose el esternón con la mano descarnada, mirando a lo alto y clamand: ¡San Isidro Labrador! ¡San Isidro Labrador! Trae el agua y quita el sol, San Isidro Labrador!” (Bosch, 1995:23).

Muchos pueblos africanos profesan en la actualidad una religión animista articulada también a través de la intermediación de ancestros para conectar con sus dioses. Lo mismo que en la República Dominicana, estos espíritus ancestrales se encarnan en figuras que los devotos colocan sobre altares domésticos y a los que deben rendir culto, directamente o a través de *mediums*, y cuyo ritual implica la práctica de sacrificios de animales. Las rogativas y consultas se hacen para solicitar ayudas o conocimientos pero también pueden tener una finalidad maléfica contra otras personas, es el *djigbo*. Se trata de un ritual *vodú* que tiene arraigo entre los *Baulé* y *Krumén*, al Oeste de Costa de Marfil, y sobre todo en el Dahomey (hoy Benín) (Cañedo-Argüelles, s/f:750).

En “Dos pesos de agua”, llama poderosamente la atención que en el cuento aparezca sacrificado un cerdo⁴⁹:

Mamá, uno de los puerquitos parece muerto.

Remigia se fue a la pocilga. Anhelantes, reseca las trompas, flacos como alambres, los cerdos gruñían y chillaban. Estaban apelonados, y cuando Remigia los espantó vio restos de un animal. Comprendió: el muerto había alimentado a los vivos (Bosch, 1995:21).

Asimismo, el *vudú* que “significa dios y ancestro y da nombre a un ritual en el que actúan los ancestros como puentes de comunicación entre los hombres y los dioses”, según Cañedo-Argüelles⁵⁰. Por ejemplo, los espíritus ancestrales a través de los *mediums* (santeros o rezadores) transmiten sus mensajes. Así, pues, los *médiums* reciben el nombre de *caballos*, y en el trance, una vez que son poseídos, *montaderas*. De acuerdo con Cañedo-Argüelles, los *mediums* adoptan las cualidades del espíritu y cabalgan sobre él y sobre el fenómeno invocado. En este sentido, en “Dos pesos de agua”, cuando casi toda la gente ha abandonado el pueblo por la sequía, pasa un hombre desconocido que montaba un mulo y entra al bohío de Remigia. El narrador dice: “La montura quedó a la intemperie” (Bosch, 1995:28). Evidentemente, no se trata de un caballo, pero en la fenomenología de la imagen, “el espíritu” parece encarnarse en la montura. En el cuento, curiosamente, tras el éxodo de este último hombre, viene la lluvia diluvial.

Por su parte, las palabras de Bachelard (en Poe) sobre el agua como significado “superlativamente mortuoria”, es un doblote sustancial de las tinieblas, es la sustancia simbólica de la muerte” (Durand, 2004:100), ecuación que también es aplicable al cuento “Dos pesos de agua”, es más, bajo los reductos heracliteanos, Remigia y su nieto tocan las aguas míticas en esta vertiente:

La primera cualidad del agua sombría es su carácter heracliteano. El agua sombría es “devenir hídrico”. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente. El agua que corre es la figura de lo

⁴⁹ “Símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoral en lo perverso”. (Cirlot, 1992: 125-126).

⁵⁰ *Ibíd.*

irrevocable [...] Este devenir está cargado de espanto, es la propia expresión del espanto (Durand, 2004:100).

Su falda flotaba. Ella rodaba, rodaba. Sintió que algo le sujetaba el cabello, que le amarraban la cabeza [...]

Seguía ululando el viento, y el trueno rompía los cielos.

Se le quedó el cabello enredado en un tronco espinoso. El agua corría hacia abajo, hacia abajo, arrastrando bohíos y troncos. Las ánimas gritaban, enloquecidas:

-¡Todavía falta; todavía falta! ¡Son dos pesos, dos pesos de agua! ¡Son dos pesos de agua! (Bosch, 1995:30).

En la línea de lo imaginario, en el cuento “Dos pesos de agua”, la imagen de la *caída* se representaría en la *ira* y la *idolatría*. Paso Hondo es castigado, y por consiguiente, Remigia con su nieto. Las Ánimas del Purgatorio, con su ira, tocan los límites de la maldad; Remigia (como en *La Biblia*) es castigada por su idolatría y sobreviene el castigo diluvial, donde “llueve la eterna inmundicia”.

Por otra parte, desde la perspectiva mítica griega, “Dos pesos de agua”, asimismo, parece evocar el mito de Caronte, la imagen del río infernal que arrastra las almas de los muertos al reino del Hades es la metáfora mítica de “Dos pesos de agua”.

En la mitología griega, Caronte es el símbolo del viaje de la muerte. Recordemos que en “Dos pesos de agua” los hombres que emigran en busca de una vida menos desafortunada, reciben de Remigia, (que es la versión masculina de Remigio, el que maneja las alas o remos) unas monedas de cobre para que le prendan velas⁵¹ a las Ánimas del Purgatorio: “Remigia entró al bohío, buscó dos monedas de cobre y volvió.

-Tenga; préndale esto de velas a las Ánimas en mi nombre- recomendó” (Bosch, 1995:21).

En el mito, Caronte, de aspecto maduro, con barba negra y vestido de pobre, con remo en mano, espera en su barca a los viajeros funerarios que pasarán al reino de Hades. Caronte debe recibir el pago de la travesía: “un óbolo de cobre. (Por eso a los muertos se les entierra con esas monedas en la boca)” (García, 2011:79). Por lo demás:

Caronte, en su oficio de barquero, como funcionario de la ultratumba, un obrero del Más Allá, que recibe un salario modesto. (Aunque con tanta clientela resulta bien remunerado). Hasta la

⁵¹ Vela encendida. “Como la lámpara, luz individualizada; en consecuencia, símbolo de una vida particular, en contraposición a la vida cósmica y universal”. (Cirlot, 1992:457).

orilla donde el barquero detiene su barca es el dios Hermes quien guía la procesión de las almas (*psychai*) o los dobles fantasmales (éidola) de los difuntos recientes (García, 2011: 80).

En el éxodo, como ya se mencionó, Remigia les da dinero para que compren velas a las Ánimas del Purgatorio; no obstante, llama la atención el personaje Rosendo, quien al parecer, con buenaventura, sabe adónde se dirige, a Tavera, allí establecerá un rancho y, por tanto, ofrece hospitalidad a Remigia: “Un día, con la fresca del amanecer, pasó Rosendo con la mujer, los dos hijos, la vaca, el perro y un mulo flaco cargado de trastos” (Bosch, 1995:21). Véase el rasgo fonológico v/b, Tavera/Tabera, cuyo significado bíblico de éste último, nos remite al del cuento, es decir, Rosendo, que sale del “ardor” de Paso Hondo, va camino a *otro*, a la muerte, al reino de Hades: “Tabera. Heb. Taberah, “incendio [quemazón]” o “ardor”. Lugar del desierto donde se produjo un incendio en los campamentos de los israelitas como resultado de sus murmuraciones, y que solo se apagó cuando Moisés intercedió” (2006: Nm. 11:1-3; Dt.9:22).

Paso Hondo, evoca con su nombre desde la divinidad hasta los espíritus del inframundo, por ejemplo leemos en Cirlot: “las regiones abisales suelen identificarse con el “país de los muertos” y, por consiguiente, con los cultos de **La Gran Madre** y lo ctónico, aun cuando esta asimilación no puede generalizarse” (1969:64).

Desde esta óptica, y en líneas generales, podemos decir que Paso Hondo es el paraíso perdido, el “verdadero infierno”. Paso Hondo, bajo el escarnio de la dualidad, es un lugar de encuentros y desencuentros; de ilusión y desilusión; de vida y muerte; de mito y realidad; de sequía y diluvio; de fertilidad e infertilidad; de religión y tinieblas; de polvo y sol: tragedia: “Dos pesos de agua” es un cuento del realismo mágico, pero también de lo maravilloso cristiano. La ironía vacila con las emociones y la fe de Remigia. La fatalidad es el destino impuesto para Remigia y su pequeño nieto: “Dos pesos de agua” responde a la visión y a la estructura de la tragedia helénica” (León, 2009:69):

En “Dos pesos de agua” el destino ostenta las facciones de la ignorancia y la superstición. Remigia cree que ofrecer velas a las ánimas de Purgatorio es la única salida. Y las ofrece, y las ánimas-nueva versión de las Erinias o de las Arpías⁵²- la complacen: le envían el más implacable y prolongado aguacero que jamás se había visto en Paso Hondo (León, 2009:69).

⁵²En la mitología griega, las Harpías o Arpías eran mujeres hermosas que tenían como objetivo el castigo de los hombres; luego, se transformaron horribles (con cuerpo de ave de rapiña) y perversas y pasaron a encarnar las tempestades, las pestes y lo funesto.

En “Dos pesos de agua”, Remigia encarna el arquetipo de **La Gran Madre**, *ipso facto* representa a la diosa Démeter⁵³, deidad del pueblo y de los campesinos que otorga las semillas de lo civilizado al hombre. Es la diosa de la tierra y de los bosques que, paradójicamente, la ha dejado infértil. En “Dos pesos de agua”, Remigia es un paralelismo antitético de la tierra bajo la concepción de civilización y barbarie. Remigia, en términos junguianos estará vinculada al inconsciente matriarcal⁵⁴ de la psique individual y colectiva que se remonta en lo primigenio.

En “Dos pesos de agua”, el símbolo arquetípico de **La Gran Madre**, manifestado en Remigia, -de fe ciega y salvaje, un yo-conciencia que aún mantiene el brote infantil con lo inconsciente- es la metáfora que explica la concepción de la tragedia en el cuento. Así, el mundo de La Gran Madre pertenece:

A esta fertilidad, que es venerada por la humanidad en la mujer como dueña del seno engendrador y del pecho nutriente, de las flores y del crecimiento, le pertenece desde el principio el ritual de la fertilidad, que representa el esfuerzo de la humanidad por influir, con ayuda de la magia, sobre los poderes numinosos de los que dependen el alimento y, con él, la propia vida. Por eso la actividad mágica de lo femenino, sobre la cual se encuentra la luna⁵⁵ como la potencia transpersonal que la dirige. Encantamiento, magia y también inspiración y adivinación pertenecen tanto a la luna como a lo femenino, que es chamán y sibila, profetisa y sacerdotisa (Neumann, 1994:60).

Para Kerényi es en la época clásica de Atenas, en un sentido patriótico y religioso, cuando se explica el paralelismo entre la mujer y la tierra, una tierra productora que hacía crecer animales de toda especie, salvajes y domésticos; la nuestra se mostró lo

⁵³ “Es la diosa de los cereales y como reina de la vegetación amenazó a los dioses con retirarse y dejar los campos yermos y las semillas sin germinar”. (García, 2011:92).

⁵⁴ “Como ya se indicó en otro apartado, “matriarcado no significará, entonces, el mero dominio del arquetipo de la Gran Madre, sino más generalmente, una situación psíquica global en la que lo inconsciente (y lo femenino) tiene dominancia, y en la que la conciencia (y lo femenino) no ha alcanzado aún su independencia”. (Neumann, 1994:51).

⁵⁵ “[...] La luna deviene así “Señora de las mujeres”. El papel regulador de la luna aparece también en la distribución del agua y de las lluvias, por lo que aparece transparente como mediadora entre la tierra y el cielo. La luna no solo mide y determina los periodos, sino que también los unifica a través de su acción (luna, aguas, lluvias, fertilidad de la mujer, de los animales y de la vegetación).

En la ordenación cósmica la luna es considerada en cierto modo como una duplicación del sol, minimizada. Eliade cita en Hentze, quien afirma que todos los dualismos tienen en las fases lunares, si no una causa histórica, al menos una ejemplificación mítica y simbólica. “El mundo inferior, el mundo de las tinieblas, está representado por la luna agonizante (cuernos= cuartos de luna; signo doble voluta= dos cuartos de luna en dirección opuesta; superpuestos y ligados el uno al otro= cambio lunar, anciano decrepito y hueso [...])” (Cirlot, 1969:290-291).

contrario, estéril y sin bestias salvajes, por tanto, entre los seres vivos escogió para sí al hombre. En la representación mitológica fundamental, la mujer imita a la tierra y no al revés (1994: 29-30)

En la concepción mitológica de Kerényi sobre el paralelismo entre la mujer y la tierra, Remigia, evidentemente, está consagrada a la tierra, ella es símil de la tierra y, en su actuación, es capaz de “alterar el orden de la cotidianidad”, ella no solo ofrece, con fervor religioso, rito a los espíritus del inframundo, sino que va más allá, Remigia entrega al cielo, mejor dicho, a la lluvia, su nieto enfermo en una suerte de veneración apoteósica sin reservas. La imagen del sacrificio es tan solemne como infausta:

De pronto penetró en la casa, tomó al niño, lo apretó contra su pecho, lo alzó, lo mostró a la lluvia.

— ¡Bebe, muchacho; bebe, hijo mío! ¡Mira agua, mira agua!”

Y sacudía al nieto, lo estrujaba; parecía querer meterle dentro del espíritu fresco y disperso del agua (Bosch, 1995:26).

En esta imagen, de entrega y celebración, el simbolismo del agua, en términos de Cirlot, “es el principio y fin de todas las cosas de la tierra [...] De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre (1969:69). Remigia hasta el último instante de su vida idealiza la tierra: “Su fe es tan primitiva y tan fuerte como su arraigo a la tierra” (Carcuro, 2005:175): -“En cuanto esto pase siembro batata. Veía el maíz metido bajo el agua sucia. Hincaba las uñas en el pecho del nieto” (Bosch, 1995:30); su amor por la tierra es supremo como el de su nieto, pero la muerte, mordaz. Por consiguiente, “En dos pesos de agua”, la lluvia es la expresión de lo dionisiaco, de un mundo temido que nadie es capaz de detener (Pichardo, 2009:375).

1.5. La fe de Remigia en “Dos pesos de agua”

En la línea de la fe, Melania Emeterio alude que la anécdota del cuento, por sí misma desvanece la creencia dominicana y pone en el centro de atención la desmedida fe de Remigia, además, ella representa el personaje femenino de mayor fortaleza y genuino de la cuentística de Juan Bosch:

La fe vestida de religiosidad popular, es uno de los aspectos fuertes del cuento. Marca la vida de Remigia, optimista y perseverante; la historia se encarga de echar por tierra lo mejor de esa creencia: las ánimas no razonan, tienen descuidos “humanos” y no juzgan lo que se les pide, solo otorgan. Y para colmo de males, la Virgen no parece tener vela en el entierro, de nada le sirve clamar por su ayuda (2012:144-145).

Como hemos visto, líneas arriba, ante la flagrante tempestad y la lluvia⁵⁶, Remigia es inamovible a la tierra porque ella es encarnación de la tierra en cuya mimesis está su **fe** inquebrantable: “Trabajaba en el conuquito⁵⁷, detrás de la casa; sembraba maíz y frijoles. El maíz lo usaba en engordar los pollos y los cerdos; los frijoles servían para la comida. Cada dos o tres meses reunía los pollos más gordos y se iba a venderlos” (Bosch, 1995:18):

En “Dos pesos de agua” se proyecta la importancia del conuco en la economía campesina de la época. Se trata de una unidad productiva en torno a la cual se generan expectativas de siembra y cosecha. El conuco es sobrevivencia, y por eso situaciones climáticas y ambientales siempre han ocupado la atención. A un campesino pobre, sin agua, sin la ayuda necesaria de parte de quienes deben ofrecérsela, cualquier inclemencia del tiempo lo devasta (Emeterio, 2012:144-145).

En el cuento “Dos pesos de agua”, el retrato fantástico de la realidad nos lleva a una intertextualidad externa, al mito de “JOB, el justo sufriente” que reclama abalado por su fe, justicia a Dios:

Dios mío, el sol brilla luminoso sobre la tierra;

Para mí es día es negro.

Las lágrimas, la tristeza, la angustia y la desesperación

Se han alojado en el fondo de mi corazón.

Se me engulle el sufrimiento

Como a un ser destinado sólo a los llantos.

La mala suerte me tiene en sus manos,

Se lleva el aliento de mi vida.

La fiebre maligna me baña el cuerpo...

Dios mío, oh tú, padre que me has engendrado,

⁵⁶“La falta de protección del campesino viene dada principalmente ante dos factores naturales: el sol, que da lugar a la sequía, y la lluvia, que desborda ríos y en cuestión de minutos arrasa con su única forma de mantenimiento. Ambos son culpables inmediatos de la violencia diaria en la que se ven envueltos los personajes de este entorno, de su lucha por la supervivencia y de desencadenar todo tipo de momentos trágicos”. (Pichardo, 2008: 283).

⁵⁷“No tenemos noticia de que existiera en la organización social de nuestros antepasados la propiedad particular, pero sí parece que cada uno cultivaba un pequeño conuco o *cunucú*, para llenar sus necesidades. Sus cultivos eran escasos, mas bastaban al indio: yuca, de la que hacían el pan llamado age y el casabe o casabi, quemado a raíz guayada en burenes, tal como se hace hoy; maíz, que ellos llamaban maisí; tabaco, aunque Oviedo asegura que no era éste el nombre de la hoja aromática, sino que denominaban así a los tubos con los cuales absorbían por la nariz su polvo quemado; algodón, que les servía para hamacas y para el minúsculo vestido que usaban lass mujeres casadas”. (Bosch,2012:16).

Levanta mi rostro.

Como vaca inocente, a tu compasión elevo mi gemido

¿Cuánto tiempo me abandonarás,

Cuánto me dejarás sin protección.

(García, 2011:169).

En el poema, el hombre no reniega contra Dios, pero se humilla y espera la piedad gloriosa, por tanto, la fe del justo es compensada con la dicha divina (García, 2011:169).

En “Dos pesos de agua”, a Remigia, paradójicamente, de nada le han servido sus rezos, su fe, sus velas, menos el pago de dos pesos de agua, es más, se ha quedado sin dinero; al contrario, ella es castigada y humillada, pues la hecatombe ha caído sobre Paso Hondo y, simultáneamente, sobre ella y su nieto: “¡Todavía falta; todavía falta! ¡Son dos pesos, son dos pesos de agua! ¡Son dos pesos de agua! (Bosch, 1974:30). En el final del cuento vislumbramos un sentido hiperbólico de la lluvia con su consabida relación de la heroína. Así, para Durand, “La hipérbole es permitida porque cuanto más negro sea el destino, tanto mayor será el héroe” (2004:426).

En Remigia, como señala Bosch, ni siquiera “las ánimas son justas con la pobre campesina”. Evidentemente, Remigia no dirige su petición a Dios, sino a los espíritus malignos, a las Ánimas del Purgatorio llenas de ira y odio.

En el mundo esotérico de “Dos pesos de agua”, en esa mezcla de *vudú* y de cristianismo, Remigia probablemente *sea castigada por haber sustituido el mundo mítico indígena por el cristianismo* [sic.]. Por ejemplo, En “El Chac- Mool” de Carlos Fuentes, Filiberto, el protagonista, muere ahogado. Es castigado por desobedecer al Dios maya.

Recordemos que Bosch vertió su admiración por el mundo prehispánico, un ejemplo de esto es su libro: *Indios: apuntes históricos y leyendas*.

Por otra parte, para José Martí⁵⁸, El Chac-Mool no solo es el Dios maya que está sentado y muerto, sino que es “la síntesis de la Civilización Americana- Mexicana” (Melgar, 2005: 42).

En el cuento, desde la óptica del narrador omnisciente, leemos: “Pero la maldición de Dios no podía acabar con la fe de Remigia” (Bosch, 1995:24). Al parecer la fe de Remigia no es divina como la de “JOB, el justo sufriente”. En *El Nuevo Testamento*, “la fe es lo que da sustantividad a lo que se espera, la convicción de lo que no se ve” (1994:1091). En la teoría kierkegaardiana, el fenómeno de la fe se considera como un salto a la oscuridad que elige por Dios (Fe), lo cual representa al caballero de la Fe. Un ejemplo cabal del caballero de la Fe es Abraham⁵⁹, otro, Noé:

Por la fe Noé, habiendo sido divinamente advertido acerca de las cosas que aún no se veían y movido de temor reverente, preparó un arca para salvación de su casa; y por esa fe condenó al mundo, y fue hecho heredero de la justicia que es según la fe (1994:1093).

Es de obviarse que “Dos pesos de agua” esboza un parangón bíblico. Noé, *por la fe*, espera a los elegidos de Dios en su arca para salvarlos del diluvio, mientras que Caronte (de aspecto semejante a Noé) espera en su barca a los viajeros funerarios que irán al reino de Hades. La fe de Remigia no es como la de Abraham ni la de Noé, antes bien, parece ser de connotada religiosidad mundana y quizá contaminada de un eclecticismo religioso. Empero, ¿acaso Remigia busca reivindicarse con el pasado indígena?

Para León Cabral, “Dos pesos de agua”, es un cuento que hace referencia a los mitos y a las supersticiones, propias de las culturas latinoamericanas: “son esquemas contruidos a base de una fe mezclada de religiones y cultos de distintas procedencias.

⁵⁸“La ciudad capitalista es el reverso de la armonía enunciada, deseada, y al mismo tiempo es la escena de la escritura. Desde ese lugar, Martí proyecta un pasado remoto, prehistórico, de cuyas ruinas se nutre su visión de una sociedad futura capaz de superar las contradicciones que definen el presente. La nostalgia martiana es relativa. De esa versión del pasado americano precolombino se desprende una crítica a la modernidad capitalista perfectamente actual. La versión martiana del americano presupone una reivindicación del pasado indígena; defensa en una época de racismo notable, en que la apertura a la modernización latinoamericana generalmente conllevaba la exclusión del elemento indígena de los proyectos nacionales modernizadores -en Argentina o México, por ejemplo-. Martí elabora el concepto de América Latina como *diferencia* a partir de su versión del pasado autóctono y en respuesta al imperialismo, europeo o norteamericano. De tal modo, ese relato del origen contribuye a legitimar su discurso americanista, orientado al combate de antiguos y nuevos modos de colonización. La cruz descrita en “Antigüedades de Centro América” es más patriótica acaso que religiosa, y más histórica que eclesiástica. Sobre la cruz está el “quetzal ofendido, símbolo de la nación”. (Ramos, 1985: 7-8).

⁵⁹ “Por la fe Abraham, siendo llamado, obedeció para salir al lugar que había de recibir como herencia; y salió sin saber adónde iba”. (*El Nuevo Testamento*, 1994:1093).

Esto responde a un mito social propio de nuestras culturas y evidencia el sincretismo religioso (ánimas, Virgen Santísima y Dios) (2011:325).

Pero además, según Socorro Girón, todo hispanoamericano es católico, por ejemplo, el dominicano tiene puesta su fe en la Virgen de Altagracia, los mexicanos en la Virgen de Guadalupe, no obstante, en la obra de Bosch: “Los dioses indios y africanos, unidos a la superstición y el catolicismo español nos dan la clave de sus ideas religiosas” (1987: 96).

Así, desde esta vertiente, quizá, Remigia bajo el velo de la superstición dominicana, investida entre dioses indios y africanos, más aún, bañada del catolicismo cristiano, pone de manifiesto el carácter mixturizado de la religiosidad en la región hispanoamericana.

1.6. “Dos pesos de agua” y la miseria del campesino

El fenómeno sociológico y el problema socioeconómico de la región caribeña, como es el caso del campo rural del Cibao, tiene su referente en “Dos pesos de agua”, Remigia pertenece al estrato más bajo de la sociedad dominicana, los medios de producción son mínimos, y apenas le alcanza para comer y comercializar los productos que cultiva en el campo. Sin embargo, su situación económica resulta “un poco cómoda” con relación a las condiciones de los campesinos que a partir de 1870 habían abandonado sus conucos y a sus familias para irse a trabajar a los ingenios azucareros. Remigia es dueña de su tiempo y come lo que produce en su conuco: batata, frijoles, arroz y carne, e incluso comercializa. En contraste con los campesinos que emigran, su condición es ínfima, pues no son dueños de su tiempo, ni comen mejor que cuando estaban en el campo: “Pero esos dominicanos que pasaron a trabajar en los ingenios de Trujillo⁶⁰ no eran obreros sino campesinos, como los que habían salido de su conuco a partir de 1870[...] (Bosch, 1982: 69).

En “Dos pesos de agua”, la miseria del campesino dominicano es anacrónica, convive en su antiguo destino, y si quedase alguna grieta de la duda, léase lo que sigue:

⁶⁰“La dictadura en la República Dominicana de Rafael Leonidas Trujillo Molina duró 31 años. “Un régimen de tal manera duro e implacable, que su tiranía no tiene ejemplo en la historia americana, tan pródiga de tiranos”. (Bosch, 1994: 158).

“Sí, Santo Domingo ha progresado, pero no como pueblo sino como empresa económica; no ha aumentado el número de hombres sino de esclavos [...] la mayoría de los dominicanos saben ahora que padecen necesidad porque Trujillo los explota, y cuanto más profunda sea su insatisfacción más irán personalizando en Trujillo y en sus bienes las causas de sus males”. (Bosch, 1994: 176-186).

“Aunque el infortunio histórico se cebó en él desde que comenzó la conquista y la colonización, el pueblo dominicano probó en la segunda mitad del siglo XVIII y en la novena década del siglo XIX” (Bosch, 1994:200).

Juan Bosch cuando describe la miseria de la República Dominicana del *siglo XVII*, en su libro *Composición social dominicana*, enfatiza que “el país vegetaba en una miseria total” (1995:117). Y si a esta pobreza extrema le añadimos los avatares del trópico: ciclones, tormentas tropicales, ríos desbordados, inundaciones, casas viejas de madera, casas de cartón o de lámina de zinc, bohíos...y, extrañamente, terremotos en la región del Caribe, la mirada resulta enfermiza ante las ruinas circulares.

En la historia de la República Dominicana, Juan Bosch en su fase de historiador, puntualiza que los dominicanos, bajo el régimen de Rafael Leonidas Trujillo Molina, vivieron un triple yugo: el pueblo dominicano estaba ocupado militarmente, políticamente sometido y, económicamente esclavizado. La gente del pueblo dominicano no gozaba de libertad para respirar el aire que recibía. Quizá bajo ese contexto de la República Dominicana, pero con el rostro metafórico, Juan Bosch esboza la atmósfera que ahoga y asfixia a los personajes de “Dos pesos de agua”:

Para Bosch la realidad del campesino es descarnada: hay un discurso subyacente de pesimismo y de incredulidad, que atiza las condiciones de pobreza de los campesinos de este cuento y de doña Remigia, que ha reunido una pequeña fortuna, fruto de años de sacrificios que utilizaría para ver a su nieto salir airoso de la vida en el futuro[...] Doña Remigia presenta el drama de la educación elemental, de un ser primitivo, básico, que espera la solución del problemas tan serios y graves como la sequía, a través de los hilos divinos y providenciales de entes que medran en el purgatorio (Medrano, 2014: 84-85).

En el régimen de Trujillo, el mal endémico de la pobreza dominicana vuelve a su anacrónico rostro:

El latifundio fue conservado en manos de los latifundistas que se sometieron a asociarse con Trujillo, y resultó aumentado en extensión al convertirse el propio Trujillo en el más grande latifundista del país. Gran parte del latifundio personal del dictador ha sido dedicado a la producción de azúcar [...] El mantenimiento del latifundio es esencial para el régimen, puesto que la posesión de las mejores tierras en pocas manos garantiza campesinos sin trabajo, lo que supone mano de obra barata para la explotación industrial mayormente en manos de Trujillo (Bosch,1994:197).

En el cuento “Dos pesos de agua”, la humildad, la bondad y el trabajo de Remigia, forma el canon ético que se contrapone a la figura dictatorial “invisible”, empero muchas veces, los personajes, como es el caso de Remigia, viven subyugados por la indulgencia:

Remigia es perseverante, capaz, generosa y trabajadora. Pero Remigia también es ignorante, tiene una fe ciega que no pierde nunca. Remigia no se queja, Remigia no demanda. Remigia sólo espera. El campesino de nuestras tierras es perseverante y trabajador, pero no demanda ni se queja. Sólo obedece al destino, que está ahí, que nunca se mueve y al que no se puede alterar con nada (Carcuro, 2005: 177).

La cita que sigue, deliberadamente ilustra el ejemplo cabal de la opresión social, política y económica en la que vivía el pueblo dominicano bajo el régimen. Remigia es uno de los mejores ejemplos para decirlo, ella es la expresión del campesino minifundista⁶¹:

Trabajaba en el conuquito, detrás de la casa; sembraba maíz y frijoles. El maíz lo usaba en engordar los pollos y los cerdos; los frijoles servían para la comida. Cada dos o tres meses reunía los pollos más gordos y se iba a venderlos. Cuando veía un cerdo mantecoso, lo mataba; ella misma detallaba la carne y de las capas extraía la grasa; con ésta y con los chicharrones se iba también al pueblo (Bosch, 1995:18).

Así, pues, no hay mejor manera para hablar del campesino minifundista dominicano en “Dos pesos de agua”, que con el sustento de las palabras del mismo autor. Juan Bosch, en este cuento, exhibe el contexto sociopolítico y económico de la República Dominicana, en esa condición de esclavitud y de maquinaria implacable, magistralmente encarnada en Remigia.

1.7. Símil, paralelismo y reduplicación como ejes de construcción poética en “Dos pesos de agua”.

El lenguaje poético es un recurso estilístico en la narrativa boschiana. Es sabido que la reduplicación y el paralelismo son de uso más frecuente en el verso que en la prosa. Y,

⁶¹“Sobre todo en las zonas del Cibao, al norte, y del Este, al oriente. Los campesinos tenían entonces armas para defender su pedacito de tierra. Ahora bien, eran minifundios demasiado con su machete, y en cierto sentido ese minifundismo hacía al campesino un marginado de la economía nacional, puesto que lo transformaba en casi autárquico a base de un nivel bajísimo. De todas maneras, el campesino que quería sembrar tomaba posesión de un pedazo de tierra y se ponía a cultivarlo [...] Las cosechas eran generalmente de maíz, frijoles y arroz, que se recogen a los tres meses”. (Bosch, 1998:15).

“Trujillo incrementó el minifundio en ciertas regiones del país para que el campesinado de esas zonas cultivara a sus expensas algunos productos necesarios para las empresas del dictador [...] Los campesinos minifundistas tienen que sembrar maní y criar cerdos, y tienen que venderlos al precio que Trujillo les fija. Al campesino criador de cerdos le está rigurosamente prohibido beneficiar uno sólo de sus animales; está obligado a venderlos todos a la planta de manteca y a comprar a esa planta la manteca, la carne y los derivados que pueda necesitar.

El campesino minifundista dominicano es, pues trabajador libre en cuanto tiene alguna tierra, un bohío, y cobra lo que produce; pero en realidad es esclavo de una máquina implacable”. (Bosch, 1998:38).

en la tradición literaria, este último procedimiento “constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia” (E. Asencio, citando en Estébanez, 1999: 801). En tanto que el símil es un “recurso es un recurso utilizado en los más diversos géneros” y éste se define así:

Figura retórica que consiste en poner en relación dos términos por la semejanza o analogía que existe entre sus respectivos conceptos o entre las realidades en ellos representadas. Dichos términos se vinculan en el discurso a través de unas partículas o morfemas nexivos (“como”, “igual que”, “tan”) o bien por medio de enunciados comparativos (“se parece a”, “es lo mismo que”, “es semejante a”, “como...así”, etc.) (Estébanez, 1999:994-995).

Ahora bien, para efectos del análisis retórico en “Dos pesos de agua”, resulta imprescindible acuñar dos concepciones más, el paralelismo y la reduplicación. Paralelismo. “Procedimiento estilístico caracterizado por la recurrencia simétrica de las palabras, estructuras sintácticas y rítmicas, contenidos conceptuales a lo largo de un texto” [...] (Estébanez, 1999:801). En tanto que la reduplicación se define del siguiente modo:

Repetición de una palabra o grupo de palabras dentro de un mismo verso o frase o a comienzo del verso siguiente. Es un recurso estilístico que responde al fenómeno de la recurrencia, fundamental en el lenguaje poético, tanto en el nivel fónico como el léxico y sintáctico. Este procedimiento expresivo es utilizado, p.e., en los romances viejos (Estébanez, 1999: 913).

Por lo demás, se presentan algunos ejemplos de símil en “Dos pesos de agua”:

- a) Algunas chispas vuelan *como* pájaros, dejando estelas luminosas, caen y florecen en incendios enormes.
- b) Pero el cielo amanecía limpio *como* ropa de matrimonio.
- c) La gente estaba ya transida y la propia tierra quemaba *como* si despidiera llamas.
- e) El muchacho se había puesto tan oscuro *como* un negro.
- f) Anhelantes, reseca las trompas, flacos *como* alambres, los cerdos gruñían y chillaban.
- g) A las dos semanas el cauce era *como* un viejo camino pedregoso, donde refulgía el sol.
- h) La cabeza del muchacho, cargada de calenturas, pendía *como* un bulto del hombro de su abuela.
- i) Y el conuco estaba pelado *como* un camino real.

- j) Remigia miró hacia oriente y vio una nube negra y fina, tan negra *como* una cinta de luto y tan fina *como* la rabiza de un fueite.
- k) Dos horas más tarde estaba oscuro *como* si fuera de noche.
- l) Estaba flaco, *igual* que un sonajero de huesos.
- m) Arriba estalló un trueno. Remigia corrió a la puerta. Avanzando *como* caballería rabiosa, un frente de lluvia venía de las lomas sobre el bohío.
- n) Entonces Remigia se lanzó del catre, *como* una loca, y corrió a la puerta.

Es evidente que en algunas oraciones el nexos (*como*) no está en función retórica, sino más bien a nivel de comparación gramatical, sin embargo, alude a la relación estrecha con las ánimas (locura y odio), paralelismo que en breve se ilustrará.

Retórica del paralelismo en “Dos pesos de agua”:

- a) *Algún día caería el agua; alguna tarde se cargaría el cielo de nubes; alguna noche [...]* (Bosch, 1995: 18).
- b) *Veía crecer el maíz, veía florecer los frijoles; oía el gruñido de sus puercos en la pocilga cercana [...]* (p.19).
- c) *Pasó un mes sin llover, pasaron dos, pasaron tres.* (p.19).
- d) *Se oían crujir los palos; se veían enflaquecer los caños de agua [...]* (p.20).
- e) *Todos los arroyos cercanos habían desaparecido; toda la vegetación de las lomas había sido quemada. No se conseguía comida para los cerdos; los asnos se alejaban en busca de mayas; las reses se perdían en los recodos, lamiendo raíces de árboles; los muchachos iban a distancias de medio día a buscar latas de agua; las gallinas se perdían en los montes, en procura de insectos y semillas.* (p.20).
- f) *Un día, con la fresca del amanecer, pasó Rosendo con la mujer, los dos hijos, la vaca, el perro y un mulo flaco cargado de trastos* (Bosch, 1995a: 20-21). Este paralelismo no sigue la convención referida líneas arriba, más bien, se trata de un procedimiento paralelístico que tiene simetría con los siguientes: *El potro bayo tenía las ancas cortantes, el pescuezo flaco, y a veces se le oían chocar los huesos* (Bosch, 1995:22). El nieto seguía en el catre, calenturiento. *Estaba flaco, igual que un sonajero de huesos.* (p.25).
- g) *Ya la tierra parda se resquebrajaba; ya sólo los espinosos cambronales se sostenían verdes.* (p.22).
- h) *Días después el potro bayo amaneció tristón e incapaz de levantarse; esa misma tarde el nieto se tendió en el catre, ardiendo en fiebre.* (p.22).
- i) *Un viejo flaco, barbudo, de ojos ardientes y acerados, con el pecho desnudo, iba delante golpeándose el esternón con la mano descarnada, mirando a lo alto y clamando [...]* (p.23).
- j) *Sonaba ronca la voz del viejo. Detrás, las mujeres plañían y alzaban los brazos.*(p.23).

- k) *Ya se habían ido todos. Pasó Rosendo, pasó Toribio con una hija medio loca; pasó Felipe; pasaron otros y otros [...] Pasaron los últimos, una gente a quienes no conocía [...]* (p.23).
- l) *Se podía tender la vista sin tropiezos y ver desde la puerta del bohío el calcinado paisaje con las lomas peladas al final; se podían ver los cauces secos de los arroyos.*(p.23).
- m) *La maldición de Dios, por la maldad de los hombres, se había realizado allí; pero la maldición de Dios no podía acabar con la fe de Remigia.* (p.24).
- n) *En su rincón del Purgatorio, las Ánimas, metidas de cintura abajo entre las llamas voraces, repasaban cuentas. Vivían consumidas en el fuego, purificándose.* (p.24).

ñ) Una de ellas, barbuda, dijo:

-¡Cararamba! ¡La vieja Remigia, de Paso Hondo, ha quemado ya dos pesos de velas pidiendo agua! (p.24).

o) Las compañeras saltaron vociferando:

-¡Dos pesos de agua! (p.24)

p) El nieto seguía en el catre, calenturiento. *Estaba flaco, igual que un sonajero de*

de huesos (p.25).

q) *Los hombres prenden fuego a los pinos de las lomas; el resplandor de los candelazos chamusca las escasas estelas luminosas, caen y florecen en incendios enormes* (p.17).

r) *Rugió una de ojos impetuosos* (p.24).

s) *Polvo y sol; sol y polvo* (p.24).

t) *Ella sonrió de manera inconsciente; se sujetó las mejillas, abrió desmesuradamente los ojos*(p.26).

u) *De pronto penetró en la casa, tomó al niño, lo apretó contra su pecho, lo alzó y lo mostró a la lluvia* (p.26).

v) *Mientras afuera bramaba el temporal, soñaba adentro Remigia* (p.26).

w) *Remigia se adormecía y veía su conuco lleno de plantas verdes, batidas por la brisa fresca; veía los rincones llenos de dorado maíz, de frijoles sangrientos, de batatas henchidas* (p.27).

x) *Se acabaron el arroz y la manteca; se acabó la sal* (p.27).

y) *Como tres horas tuve esta mañana sin salir de un agua que me le daba en la barriga al mulo* (p.28).

z) ¡Qué noche, Dios; qué noche horrible! *Llegaba el agua en golpes; llegaba y todo lo cundía, todo lo ahogaba* (p.29).

aa) *A la cintura llevaba el agua [...]* (p.30).

Ejemplos de reduplicación en “Dos pesos de agua”:

A) *Y nada. Nada* (p.17).

B) *Pieza a pieza* (p.18).

C) *Se acaba esto, Remigia. Se acaba* (p.20).

D) *-¡Ánimas del Purgatorio!- clamaba de rodillas-*.

¡Ánimas del Purgatorio! [...] (p.22).

E) *Anduvo y anduvo [...]* (p.22).

F) *-Vamos a hacerle un rosario a San Isidro-decía.*

-Vamos a hacerle un rosario a San Isidro- repetía (p.22).

G) *¡San Isidro Labrador!*

¡San Isidro Labrador!

Trae el agua y quita el sol,

¡San Isidro Labrador! (p.23).

H) *-¡Dos pesos, dos pesos!* (p.24).

I) *-Hay que atenderla!-rugió una de ojos impetuosos.*

-¡hay que atenderla!-gritaron las otras (p.24).

J) *-Hay que mandar agua a Paso Hondo! ¡Dos pesos de agua!*

-¡Dos pesos de agua a Paso Hondo!

-¡Dos pesos de agua a Paso Hondo! (p.25).

K) *-¡Yo lo sabía, yo lo sabía, yo lo sabía!- gritaba a voz en cuello.* (26)

L) *-¡Lloviendo, lloviendo! [...]* *¡Yo lo sabía!* (26).

M) *-¡Bebe, muchacho; bebe, hijo mío! ¡Mira agua, mira agua!* (p.26).

N) *Pasó una semana; pasaron diez días, quince...* (p.27).

- Ñ) *Se acabaron el arroz y la manteca; se acabó la sal* (p.27).
- O) *¡Agua y agua! Agua aquí allá, más lejos [...]* (p.29).
- P) *Ella tenía fe; una fe inagotable, más que lo había sido la sequía, más que lo sería la lluvia* (p.29).
- Q) *Llegaba el agua en golpes; llegaba y todo lo cundía, todo lo ahogaba* (p.29).
- R) *-¡Virgen Santísima! -clamó-¡Virgen Santísima, ayúdame* (p.29).
- S) *-¡Ya va medio peso de agua! ¡Ya va medio peso!* (p.29).
- T) [...] *y caminaba, caminaba* (p.30).
- U) *El agua crecía, crecía*(p.30).
- V) *-¡Virgen Santísima, Virgen Santísima!* (p.30).
- W) *-¡Virgen Santísima, Virgen Santísima!* (p.30).
- X) *Ella rodaba, rodaba* (p.30).
- Y) *¡Todavía falta; todavía falta! ¡Son dos pesos, son dos pesos de agua! ¡Son dos pesos de agua!* (p.30).

A la luz está que en “Dos pesos de agua”, el lenguaje poético desborda al cuento. La configuración retórica, bajo la cadencia de sonidos y palabras, estructuras simétricas, armonía de voces, llevan a los estratos más altos de la lírica la prosa boschiana y, el cuento no es la excepción.

Helena Beristáin refiere que en la tradición literaria el recurso de la comparación o símil se encuentra al filo de la metáfora, es decir, el nexos *como* sirve de frontera entre ambas figuras y, si transgredimos o prescindimos esta frontera lingüística, por ende, nos encontramos con una metáfora en “presencia”. En el mismo plano, se ha visto que el símil tiene como base la metáfora. Pero no así para Chantal Maillard:

En la *Retórica*, Aristóteles ejemplifica con profusión la metáfora por analogía (*Retórica* III 1411 a). Según él, las comparaciones son metáforas que esperan ser desarrolladas (*Retórica*, III, 1407 a, 14). La teoría de la metáfora como <<comparación condensada>> ha sido ampliamente adoptada por manuales y diccionarios, aun siendo evidente que la comparación y la metáfora son esencialmente distintas; pues si bien ambas procuran aparentemente una aproximación entre dos nociones, la comparación, al aproximarlos, reafirma la distancia que las separa, mientras que la metáfora es elemento de fusión (1992:99).

Veamos algún ejemplo de ello: “Algunas chispas vuelan *como* pájaros, dejando estelas luminosas, caen y florecen en incendios enormes” (Bosch, 1995: 17).

Por ejemplo, para Bachelard, “La poética de las alas” es el efugio del gran vuelo de nuestra imaginación y, en la dialéctica imaginaria, “no es posible tenerlo todo: no es posible ser a la vez alondra y pavo real [...] El vuelo onírico es un fenómeno de felicidad durmiente, no conoce la tragedia solo se vuela en sueños cuando se es feliz” (1958:91). En “Dos pesos de agua”, Remigia con imaginación onírica alcanza el vuelo del pájaro ficticio. Veamos:

Remigia acariciaba su dinero y soñaba. Veía al muchacho en tiempo de casarse, bien montado en brioso caballo alazano, o se lo figuraba tras un mostrador, despachando botellas de ron, varas de lienzo, libras de azúcar. Sonreía, tornaba a guardar su dinero, guindaba la higuera y se acercaba al nieto, que dormía tranquilo (Bosch, 1995:19).

[...] Mientras afuera bramaba el temporal, soñaba adentro Remigia.

-Ahora-se decía-, en cuanto la tierra se ablande, siembro batata, arroz tresmesino, frijoles y maíz. Todavía me quedan unos cuartitos con qué comprar semillas. El muchacho se va a sanar (Bosch, 1995:26).

Remigia se adormecía y veía su conuco lleno de plantas verdes, lozanas, batidas por la brisa fresca; veía los rincones llenos de dorado maíz, de frijoles sangrientos, de batatas henchidas. El sueño le tornaba pesada la cabeza y afuera seguía bramando la lluvia incansable (Bosch, 1995:27).

Si bien la cosmología simbólica fue un tema de gran interés para Gaston Bachelard, auspiciado en el tratamiento de la reconducción de los cuatro elementos, de manera semejante se puede percibir en la narrativa de Juan Bosch; el ensueño y la realidad de Remigia puestos en el símbolo cósmico, enfundados en la condición humana:

Agua, tierra, fuego y aire con todos sus derivados poéticos, no son sino el lugar más común del imperio en que lo imaginario se une directamente con la sensación. La cosmología no pertenece al dominio de la ciencia, sino más al de la poética filosófica; no es “visión” del mundo, sino expresión del hombre, del sujeto humano [...] ya no hay más oposición entre el ensueño y la realidad sensible “complicidad...entre el yo que sueña y el mundo dado, hay una secreta convivencia en una región intermedia, una región plena, con una plenitud de ligera densidad” (Durand, 2007: 84).

En palabras de Durand, esta ensoñación que parte de los elementos de la naturaleza se intensifica a través de todas las sensaciones y sus posibles relaciones, “lo denso, lo pesado, lo volátil, lo ligero, etc.” Así, la fenomenología se apodera de estas imágenes que en su concepción del mundo abarca al hombre en todas sus dimensiones, en un primer plano, la felicidad (2007:84).

De esta suerte, en un trazo simétrico, “Dos pesos de agua” se entronca con el *cogito* bachelardiano. El mundo interior de Remigia proyecta “Nuestro doble (soñado)”. Su ser se henchida como la lluvia; ella, en su soledad, dialoga con el mundo de la naturaleza, es más, se reencuentra con ella y es confesa de sus deseos ante la armonía del universo natural. Así:

La dialéctica interior de la ensoñación dialogada vuelve a equilibrar sin cesar su humanidad y, por una especie de pilotaje automático, conduce si cesar el conocimiento a la problemática de la condición humana. De manera, el *anima* aparece como el ángel de los límites que protege a la conciencia de los extravíos hacia el angelismo de la objetividad, hacia la alienación deshumanizante (Durand, 2007:88).

Por consiguiente, desde la fenomenología de lo imaginario en Bachelard, se puede explicar que el símil/ metáfora o <<comparación condensada>>, en “Dos pesos de agua”: *Algunas chispas vuelan como pájaros, dejando estelas luminosas, caen y florecen en incendios enormes*, se funda la poética de la ensoñación cuyo símbolo es la dialéctica⁶² de la mediación entre el hombre y el cosmos. Aunque como ha señalado Maillard, ambas nociones comparadas buscan en apariencia aproximarse, pero más bien se reafirma la distancia que las separa, porque la metáfora une. En el ejemplo expuesto, símil o metáfora en desarrollo, cada una en su categoría retórica evoca, en su analogía, la búsqueda del cosmos.

En la tradición literaria, el sueño se ha asociado a la muerte, por ejemplo, en *Arte poética* de Borges:

[...] sentir que la vigilia es otro sueño

que sueña no soñar y que la muerte

que teme nuestra carne es esa muerte

de cada noche, que se llama sueño.

⁶²Cabe dilucidar que, en esta investigación, la concepción dialéctica, sigue la postura platónica, “como un método de ascenso de lo sensible a lo inteligible”; pero además, la corriente de pensamiento de Hegel. En el sentido de que: “Dialéctica no sea la forma de toda la realidad, sino aquello que le permite alcanzar el carácter verdaderamente positivo”. En otras palabras, escribe Hegel: “Lo lógico posee en su forma tres aspectos: a) el abstracto o intelectual; b) el dialéctico o negativo-racional; c) el especulativo positivo racional”.

“La dialéctica es, en suma, lo que hace posible el despliegue y, por consiguiente, la maduración y realización de la realidad. Sólo en este sentido se puede decir que, para Hegel, la realidad es dialéctica”, es decir, la “realidad realizada”, en movimiento (Ferrater, 1964: 444-446).

[...] *Ver en la muerte el sueño, en el ocaso* [...] (Borges, 2017:514).

El sueño de los héroes de Bioy Casares; *Hamlet* de Shakespeare son otros ejemplos, pero leamos este:

En el *Antiguo Testamento* se lee: *Y David durmió con sus padres, y fue enterrado en la ciudad de David*; En los naufragios, al hundirse la nave, los marineros del Danubio rezaban: *Duermo; luego vuelvo a remar*; Klemm, que escribió asimismo: *La muerte es la primera noche tranquila*, Antes Heine había escrito: *La muerte es la noche fresca; la vida, el día tormentoso...* Schopenhauer, en su obra, repite la ecuación muerte-sueño (Borges, 1989:71-72).

En este orden binario: sueño-muerte, no habrá de extraños que en el cuento “Dos pesos de agua” el sueño/ ensueño de Remigia, así como el de su nieto, esté vinculado con la muerte. En la mirada del narrador omnisciente, antes del infortunio de la noche, leemos: “El nieto dormía tranquilo” (Bosch, 1995:27). El sueño/ ensueño de Remigia se apaga con el agua infinita, como las llamas del fuego. El símbolo del *cosmos humanizado*: “Rauda, pesada, cantando broncas canciones, la lluvia llegó hasta el camino real” (Bosch, 1995:26), se instaura en la metáfora. *Microcosmos humano* que desvela a la vez el mundo deshumanizado.

Otro procedimiento literario del símil que llama la atención en el cuento, son los que siguen:

- a) El muchacho se había puesto *tan oscuro como* un negro.
- b) Dos horas más tarde estaba oscuro *como* si fuera de noche.

Evidentemente, el ejemplo del inciso (a), el nexos *como* no corresponde al recurso retórico, sino gramatical en su estructura oracional comparativa de igualdad. Sin embargo, se empalma con el símil del inciso (b), y existe una dualidad entre ambos.

Juan Bosch, como prefiguración dramática o como *leitmotiv*, a modo de marca textual, la noche es una constante en el cuento: “[...] montaba al nieto en el potro bayo y lo seguía a pie. En la *noche* estaba de vuelta” (Bosch, 1995:19); “-Esta *noche* sí llueve, Remigia-aseguraban los hombres que cruzaban” (p.20); “Salió de mañana y retornó a *medianoche*” (p.27); “Al *anochecer* se fue. Mucho le rogó Remigia que no cogiera el camino con la *oscuridad*” (p.28); “Tuvo razón el hombre.-*Qué noche*, Dios!” (p.28); A *media noche* la despertó un golpe en una esquina de la vivienda” (p.29). “¿*Qué noche*, Dios; qué *noche* horrible! (p.29).

En la línea bachelardiana, el *subconsciente poético* que se expresa a través de la metáfora o de las palabras, intrínsecamente, bordea el universo del imaginario de Remigia que explora los rincones insospechados de lo humano y se contrapone al simbolismo metafísico de la *noche*. En “Dos pesos de agua”, la *noche* confiere la metáfora continuada del ensueño y la realidad (ya expuesto en la página anterior), dualismo que expresa el caos y la tragedia humana: “La noche viene a reunir en su sustancia maléfica todas las valoraciones negativas precedentes. Las tinieblas siempre son caos y rechinar de dientes [...] nosotros mismos mostrábamos cómo a la negrura estaban ligados la agitación, la impureza y el ruido” (Bachelard, 2004:96). [...] “Pero la noche -tan cercana a la luna y a la mujer- es el arquetipo privilegiado de la *coincidentia oppositorum*. Porque la noche es descanso, sosiego, aunque amenazas y tinieblas” (Durand, 2013:112). Pero también la noche connotará lo siguiente:

La noche relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tienen un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional (Cirlot, 1969: 332).

[...] La oscuridad corresponde al caos primigenio [...] por lo que las tinieblas anteriores al *fiat lux*- expresan, invariablemente, el simbolismo del estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos. Por ello, la oscuridad proyectada en el mundo ulterior a la parición de la luz es regresiva; por ello se identifica tradicionalmente con el principio del *maly* con las fuerzas inferiores no sublimadas (Cirlot, 1969: 351).

Por ejemplo, en la metáfora *alguna noche rompería el canto del aguacero sobre el ardido techo de yaguas*”, en una especie de metáfora continuada, se funda con los *cánticos tristes* de los peregrinos que invocan a ¡San Isidro Labrador!: “hombres y niños desharrapados, curtidos por el sol, entonaban *cánticos* tristes, recorriendo los pelados caminos” (Bosch, 1995: 23).

En el universo paralelístico del cuento “Dos pesos de agua”, Juan Bosch no solo fusiona personajes de carne y hueso, fantasmas, sino también la naturaleza; las emociones de los personajes se encarnan con la naturaleza misma, más allá del fenómeno natural, se imbrica también la relación hombre-animal.

Para efectos del análisis retórico, se han tomado algunos ejemplos que ilustran el carácter dualístico del cuento, sobre todo, de los personajes y sus emociones que se fusionan con las Ánimas del Purgatorio y la naturaleza. En principio, en el mismo título

“Dos pesos de agua” encontramos la expresión la dualidad; *ex profeso*, el número dos será un marcador textual de la dualística del discurso narrativo.

En los fragmentos del inciso (f), se ilustra el vínculo estrecho entre lo humano y animal.

De manera semejante, en el inciso (h), existe una analogía entre la acción del niño y el animal, relacionado con el estado anímico de ambos.

Con respecto al inciso (i) y (ñ) ambos se equiparan en el plano fantástico y real.

Los fragmentos del (k), (r) y (t) marcan la fusión entre las Ánimas del Purgatorio y los personajes, ambos expresan el furor de las emociones al borde de la locura o la locura misma.

Entre el inciso (j) y (v) se esboza la fusión del hombre y el medio natural.

Los apartados (n), (y) y (aa) es la fusión de la fantasía, es decir, las Ánimas del Purgatorio, el hombre y el animal.

En el escritor de La Vega, el procedimiento del paralelismo en el cuento “Dos pesos de agua, es un recurso estilístico que evoca la dualidad hombre-animal; hombre-naturaleza y hombre-fantasmagoría, ya en párrafos atrás, se ha dicho que el fenómeno de la animalización es un rasgo constante en la narrativa del escritor de “Luis Pie”, enmarcado en la figura hombre-animal. Con respecto al plano fantástico, la presencia de las Ánimas del Purgatorio en la diégesis, éstas se encuentran enfundadas con los personajes, donde la pasión importa como medio, no la razón; éstas cobran verosimilitud; así, fantasmagoría y realidad se funden en un goce de simetría, lo que nos recuerda que “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (Borges,2017:124).Juan Bosch penetra en los últimos rincones del alma humana, como Dostoyevski, nos presenta una visión del caos, del horror de la vida.

Por lo demás, la relación hombre-naturaleza las emociones o caracteres de los personajes se encarnan en la descarnada naturaleza, de modo que la naturaleza, muchas veces, se enmascara con el recurso de la prosopopeya para expresar el rostro humano; en esta directriz, se conforma, a veces, un personaje más en el discurso narrativo. Así,

Pichardo manifiesta que: “la naturaleza cobra vida y llega a convertirse en el protagonista de algunas acciones” (2009: 292), o antagonista del hombre en un estado de indefensión ante la implacable naturaleza:

El monte es uno de los lugares que contribuye a crear esa fuerza oponente, pero las armas de la naturaleza que dejan al hombre más impotente provienen de los efectos del calor y de la lluvia, de la sequía y de las inundaciones. La mediatización del personaje por el entorno llega a convertirse, en ocasiones, en un eje estructural de muchos textos (Pichardo, 2009: 284).

De lo expuesto, anteriormente, Juan Bosch también es impulsor de esta tendencia paralelística que tiene su más alta expresión en la tradición literaria española. Resulta interesante destacar que el escritor vegano recibió influencia de los romances del poeta español Federico García Lorca, consecuencia de ello, escribió romances (de estilo garcialorquiano), de carácter épico y hondamente dominicanos; asimismo, escribió romances en donde vertió todo su lirismo por su abuelo materno; va de suyo, y no ha de extrañar que retome el recurso estilístico del paralelismo para el constructo del cuento “Dos pesos de agua”.

Por lo demás, el cuento “Dos pesos de agua” está escrito con la estética paralelística, simétrica y de reduplicación. El estilo profuso de Juan Bosch, en este cuento, evidentemente, vuelca la mirada a la vieja tradición de la poesía popular consagrada por los poetas españoles. A continuación, léase este fragmento de un romance:

Romance del Retorno Triste

A la memoria de mi abuelo, don Juan Gaviño, agigantado en la muerte.

San Francisco, frente al Cerro:

la tierra de sed se muere.

Por el camino pelado

van meciéndose dos bueyes.

La vereda de la casa

se llenó de gran verde;

recios bejucos cubrieron

la orfandad de los espeques.

He caminado mil leguas,
San Francisco para verte.
¡Cómo carcomieron todo
los comejenes del tiempo!
Se derrengó la gran casa
bajo el peso de los cielos;
camino de fincas buenas
buscaron sesenta cuernos.

Fuéronse con aquel toro,
padrote de cien becerros.
¡Oh papá Juan, papá Juan,
Rey Gaspar de los abuelos!

Los robles que tú sembraste,
finos, altivos y tiernos;
el gran caserón, poblado
nada más con tu silencio:
todo cayó carcomido
por el comején del tiempo.

¡Oh papá Juan, papá Juan,
Rey Gaspar de los abuelos!

Cañito de San Francisco:

buenos años han pasado

desde que vienes cayendo

siempre limpio, humilde y flaco [...]

Juan Bosch⁶³

1.2.1. Lo real maravilloso en “Luis Pie”

El argumento en “Luis Pie” (1943) es como sigue: en “Luis Pie”, la acción transcurre rápida y una fuerte carga de dramatismo y dolor toca las fibras más profundas de la sensibilidad del lector.⁶⁴ En el cuento, la narración omnisciente presenta un carácter lineal con una breve intromisión retrospectiva que sirve para justificar la presencia del haitiano Luis Pie, junto con sus tres hijos, en tierras dominicanas:

Para Carpentier las culturas indígenas y africanas han hecho de América Latina un continente o un mundo de magia. De allí que, en su ensayo, *De lo real maravilloso americano*, afirme:

A cada paso hallaba lo *real maravilloso*⁶⁵. Pero pensaba que esa presencia y vigencia de lo real maravillosos no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías (1990:115).

Por consiguiente, parafraseando a Menton, la cultura latinoamericana, en general, puede distinguirse claramente de la cultura europea y estadounidense por los elementos mitológicos del sustrato indígena y africano (1998:162). Y en cuanto a lo real maravilloso, “solo tenemos que alargar las manos para alcanzar lo barroco”, porque en palabras de Carpentier, “todo mestizaje engendra un barroquismo”.

⁶⁴Con el cuento “Luis Pie”, Juan Bosch ganó el Premio Hernández Catá (1943) en La Habana, Cuba.

⁶⁵ “El término “lo real maravilloso” fue introducido primero en 1927 por el escritor chileno Francisco Contreras, y luego elaborado por Carpentier. La verdad es que Contreras nunca usó el término “lo real maravilloso” en el prólogo a *El pueblo maravilloso*, su colección de cuentos folclóricos, míticos y arquetípicos, aunque su visión de América Latina se parece mucho a la de Carpentier”. (Walter, citado en Menton, 1998:162).

“Luis Pie”⁶⁶, en mi opinión, es uno de los cuentos más bellos de Juan Bosch, pero también más doloroso. “Luis Pie” enfundado de la estética criollista, deja una fisura para la presencia de *lo real maravilloso* que mediante la esfera poética, del oxímoron, la antítesis, la metáfora, el paralelismo y el lenguaje específico; el realismo maravilloso *per se* logra alcanzar la estocada vigorosa del cuento.

Juan Bosch, en “Luis Pie”, capta la magia de la cultura afroamericana, de la cual nos resulta difícil establecer las fronteras entre lo magicorrealista y lo real maravilloso. Sin embargo, Carpentier nos dice que lo real maravilloso “es lo que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo latinoamericano. Aquí lo insólito, siempre fue lo cotidiano” (1990:187). En el cuento, Luis Pie (personaje principal de la historia) ante la brutalidad de los golpes recibidos por el soldado, él se encuentra adormecido y antes, quizá, de morir mira al cielo con gratitud y ligeramente sonríe. La *Fe carpenteriana* en “Luis Pie” se encuentra en cada uno de los rincones de la cotidianidad, de lo insólito. *Lo real maravilloso* también está en la herida del pie del haitiano; de suyo “[...] para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos [...]” (Carpentier, 2003:10).

En el cuento, Luis Pie antes de ser conducido al batey⁶⁷ alcanza a decirle a Miguel, su hijo mayor de seis años, esto:

Pití Mishé, mon pití Mishé! ¿Tú no ta enferme, mon pití? ¿Tú ta bien?⁶⁸

[*Hijo de este Señor, hijo de este Señor! ¿No estás enfermo mi hijo? ¿Estás bien?*]⁶⁹

---- ¡Sí, per; yo ta bien; to nosotros ta bien mon per!

[*Sí, padre estoy bien. Estamos bien padre*].

Luis Pie, asombrado de que sus hijos no se hallaran bajo el poder de las tenebrosas fuerzas que le perseguían no pudo contener sus palabras.

⁶⁶ “[...] “Luis Pie”. Ese cuento se originó en un incendio en un cañaveral cubano que ocurrió de noche. En esa época yo trabajaba de visitador a médicos en las provincias de Matanzas y de las Villas y viajaba de día y de noche. Y de regreso a La Habana alcanzo a ver de pronto unas llamas levantándose en un cañaveral. Y ahí nació “Luis Pie”, de ese incendio”. (Bosch, en Lantigua, 1995: 62).

⁶⁷ Plazoleta que se encuentra en las casas de campo en los ingenios del Caribe.

Por otro lado, según Bosch, “el indio taíno acostumbraba a vivir en poblaciones y éstas se levantaban en círculo, con amplio espacio central que llamaban batey y les servía para sus juegos y reuniones. Cuando el poblado era grande tenían bateyes menores, que para el indio era cosa sustantiva jugar pelota”. (2012:16).

⁶⁹ La traducción del Créole se realizó con el apoyo de una estudiante haitiana de intercambio académico en la Universidad de Quintana Roo, México.

-¡Oh Bonyé, tú sé gran! – clamó volviendo al cielo una honda mirada de gratitud.

(Bosch, 1997:59).

Y el cuento culmina así: “No podía darse cuenta, porque iba caminando como un borracho, mirando hacia el cielo y hasta ligeramente sonreído” (Bosch, 1997: 60).

En Luis Pie, está la Fe *carpenteriana* que no exige pruebas o que tal vez él sí las tiene: la herida, sus tres hijos vivos, aunque desamparados en un diminuto bohío miserable. Los niños, que son huérfanos de madre, quizá, ahora lo serán de ambos. Luis Pie de no ser condenado a muerte espera la cárcel.

En el apartado de este capítulo, (La fe de Remigia en “Dos pesos de agua”), Odair Salazar da Silva, menciona que sin fe es imposible comprender lo irreal, lo inexistente, lo imposible, donde Dios habita; asimismo, como se hadicho antes, para Kierkegaard, la Fe encarna el salto a la oscuridad que elige por Dios y lo convierte en el virtuoso caballero de la Fe. Luis Pie se somete a Dios por medio de la Fe que no exige pruebas, por consiguiente, es un caballero de la Fe.

Luis Pie actúa como Prometeo (quien por amor a los hombres fue capaz de desafiar el poder de los dioses para entregar el fuego⁷⁰ a los mortales),⁷¹ “¿no es acaso el fuego, en el mito de Prometeo, algo más que un simple sucedáneo simbólico de la luz espiritual?” (Bachelard, 2004: 180).

Luis Pie vive una angustia eterna, un mundo irracional y paradójico lo invade; en Luis Pie está la delicia nacida del ciego dolor, y no es sino hasta el final de la trama, cuando éste lo lleva a sentir una extraña felicidad. Lo que líneas abajo se lee, quizá ilustre cabalmente la idea:

En comunión con la dimensión racional del hombre, convive, pues, lo *irracional*; de modo que podría afirmarse que la condición humana se nos revela como intrínsecamente polisémica, como un *rostro con múltiples caras*. Para Moris, entonces, en todo tipo de sociedades, *el mundo imaginario* logra constituirse como un ámbito que cohabita con el mundo real y lo vivifica (citado en Carretero Pasín, 2005:149).

El haitiano Luis Pie con su fuerte tradición afroamericana, su geografía caribeña y su expresión local, testimonia *lo real maravilloso carpenteriano*. Bajo el reino de los milagros, de la exuberancia, de encantamientos, hechicerías y supersticiones vivas en

⁷⁰ En la mitología griega, el fuego era el último elemento de la naturaleza que le faltaba a los mortales para alcanzar la civilización.

⁷¹ Prometeo les enseña a los mortales el hierro, la plata y el oro; Luis Pie se ha cortado el dedo grueso del pie derecho con un hierro viejo. El primero después de ser liberado por Hércules, se arrastra con un anillo de hierro en el pie; Luis Pie se arrastra por el dolor de la herida.

nuestro continente (enfundado de magia), la realidad latinoamericana se torna encarnación del mito viviente. “Luis Pie” es la figura mítica que ilustra la omnisciencia de la cotidiana injusticia social de la República Dominicana con accidentes históricos del sentimiento antihaitiano en cuyo vértice está la “discriminación como fenómeno humano”. Luis Pie representa el símbolo del enemigo imaginario de los dominicanos. La herida de Luis Pie, es la metáfora de la herida haitiana que no se puede olvidar: “La masacre del Perejil”. Y del imperio de la injusticia, de la pobreza y el dolor de Luis Pie que también nos pertenece:

La *noosfera*, universo de significaciones simbólicas que se torna real y con autonomía propia, se enraizaría en el irremplazable *cordón umbilical* cultural trazado entre el mundo de los hombres y el de los dioses. Habría una ósmosis, una recíproca relación de necesidad entre ambos, puesto que los dioses, que sólo poseerían entidad en función de la demanda de los hombres, sacian los deseos y temores humanos, abastecen de sentido sus vidas (Carretero Pasín, 2005:149-150).

En el cuento, Luis Pie pide perdón por un daño que no cometió, pero nadie es capaz de liberarlo ni de aliviar su sufrimiento, no hay misericordia para él, imagen que nos recuerda La Pasión de Cristo. En el cuento, existe una barrera lingüística⁷² entre el haitiano y los dominicanos:

-¡Canalla, bandolero; confiesa que prendiste candela!

-Uí, uí-afirmaba el haitiano. Pero como no sabía explicarse en español no podía decir que había encendido dos fósforos para verse la herida y que el viento los había apagado (Bosch, 1997:58).

En una entrevista directa realizada a Diómedes Núñez Polanco⁷³ en Santo Domingo, República Dominicana, el connotado escritor, crítico e historiador, refiere que “Luis Pie” es: “un cuento muy bien hecho. Es uno de los cuentos más importantes de Juan Bosch. Allí se presenta lo que es el drama de la condición humana [...]”

⁷²“El grueso de los trabajadores estaba compuesto por haitianos y por ingleses negros de las islas británicas que trabajaban en los ingenios; la inmensa mayoría de ellos ni siquiera hablaba español; económicamente, vivían en las islas capitalistas formadas por los ingenios, pues cobraban en vales que sólo tenía valor en las tiendas o bodegas de los centrales, o lo que lograban economizar era enviado a sus familiares, o se lo llevaban en efectivo cuando volvían a sus países después de cada zafra”. (Bosch, 1995: 378).

⁷³“Dominicano. Obtuvo una Licenciatura en Educación (Mención Filosofía y Letras) por la Universidad Autónoma de Santo Domingo y un Doctorado en Historia de América por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesor de Historia Dominicana y de Historia Universal en la Pontificia Universidad Católica Madre Maestra, y Director del Departamento de Historia y Geografía de la Universidad Nacional “Pedro Henríquez Ureña”. Fue asistente personal del escritor y político Juan Bosch, ha sido profesor invitado de los cursos de Doctorado sobre “Historia del Caribe” auspiciados por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Universidad Complutense de Madrid; y colaborador de la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Es Miembro de la Academia Dominicana de la Historia, primer Vice-presidente de la Fundación Juan Bosch y actual Director de la Biblioteca Nacional “Pedro Henríquez Ureña”, entre otras menciones”. (Núñez, 2012:n.d). Como coda final, el resto de la entrevista se ofrece en los anexos.

Por otra parte, en las secuencias del relato, según C. Bremond, “éstas son *funciones* sucesivas agrupadas por acciones o acontecimientos” (Estébanez, 1999:966). En “Luis Pie”, el modelo de secuencia *compleja*, planteado por Bremond, se observa de este modo:

Daño por infligir: Don Valentín Quintero⁷⁴, dueño del cañaveral “La Gloria”; hombre pendenciero que golpea a las mujeres, es quien lanza (involuntariamente) el fósforo al cañaveral “Josefita”.

Proceso agresivo: El cañaveral “Josefita” se incendia junto con “La Gloria”.

Daño infligido: Luis Pie paga por un daño que no cometió. Se le culpa del incendio y es vilipendiado y golpeado; “fechoría” que, quizá, finalmente culmine en la cárcel o en la muerte del personaje principal.

En “Luis Pie”, la frontera pasa entre la esfera de acción de un agresor y la de un justiciero, y que es la encarnación del propio Valentín Quintero; paradójicamente, él es justiciero de su propia fechoría. La agresión de don Valentín Quintero se vuelve fechoría; mientras que Luis Pie se reconoce en la esfera de la acción ética y la nobleza.

[...] como se le murió la mujer. Para que no les faltara comida Luis Pie cargó con ellos desde Haití, caminando sin cesar, primero a través de las lomas, en el cruce de la frontera dominicana, luego a lo largo de todo el Cibao, después recorriendo las soleadas carreteras del Este, hasta verse en la región de los centrales de azúcar (Bosch, 1997:54).

Luis Pie es un enfermo de fiebre por la infección de una herida en el pie⁷⁵ al pisar un pedazo de hierro. Él desde un cañaveral⁷⁶ enciende un fósforo para cerciorarse de que el

⁷⁴ Del cuento “Luis Pie”, Beatriz Carolina Peña dice que es una reflexión dolorosa sobre el problema de los prejuicios, las generalizaciones que los sostienen y los extremos de violencia a que puede conducir. En particular, el texto enfoca la actitud negativa del dominicano, pero sí se obvian los accidentes relativos a las nacionalidades, el relato trasciende hacia la discriminación como fenómeno humano [...] los prejuicios contra los haitianos “es una problemática de otredad” (2004: 121). No obstante, recordemos la ocupación haitiana (1822-1844) en Santo Domingo: “cuya causa fue la necesidad de repartir tierras entre oficiales del ejército del difunto rey Henri I (Cristóbal) y probablemente también entre oficiales y soldados de Boyer. En Haití no había tierras para esos repartos y en Santo Domingo sobraba”. (Bosch, 1995: 221).

⁷⁵ Sánchez Valverde dice que [...] los pies de esos peones de los hatos crían una soleta o costra del espesor de un dedo con la continuación de andar descalzos [...] Eso escribía Sánchez Valverde hacia 1780. Pues bien, en 1930, siglo y medio después, no solo los pastores sino todos los campesinos del país que trabajaban como peones tenían el mismo género de vida y las mismas encarnaduras callosas en los pies, que nunca llevaban zapatos”. (Bosch, 1995:202).

⁷⁶ “El régimen de Trujillo provocó en el país una vasta movilidad social en el doble sentido, vertical y horizontal, puesto que el trasiego de familias del interior hacia la Capital y de los campos a las ciudades y a los ingenios de azúcar fue en verdad enorme [...] Miles de dominicanos pasaron a trabajar en los ingenios y en las fábricas y en las empresas de Trujillo; de los trabajadores extranjeros de años anteriores apenas quedaron algunos miles de haitianos, que eran necesarios en el corte de caña porque los jornales pagados en el corte eran tan bajos que los obreros dominicanos no podían vivir con ellos, a pesar de que el salario de un trabajador dominicano apenas daba para subsistir”. (Bosch, 1995: 415).

mal le había entrado por la herida y no un extraño se lo había hecho. Desde las primeras páginas, Juan Bosch, introduce en la acción, *lo real maravillo* que surge de la cotidianidad. El cuento inicia con el dolor del protagonista y concluye del mismo modo. En el devenir de acciones, Luis Pie muestra una extraordinaria capacidad para el sufrimiento humano. La fiebre, el dolor y la angustia se tornan excitables en él.

Luis Pie, personaje que vive atrapado en el desencuentro humano, vive el infierno de las llamas de la oscura selva de los círculos infernales de Dante: “La insensibilidad humana de quienes le rodean, cuyos máximos exponentes son don Valentín y el soldado, contrasta con el sufrimiento del pobre haitiano. Realmente no es el sufrimiento físico lo que le duele a este hombre, sino la angustia por sus hijos” (Fernández, 2009:476-477).

1.2.2. Un acercamiento a lo dionisiaco en “Luis Pie” y el oxímoron como expresión discursiva.

En “Luis Pie”, subyace lo apolíneo y lo dionisiaco en su más alta expresión del oxímoron. Apolo, Dios “Resplandeciente”: sol y luz que nombran la razón; Dios de las representaciones oníricas, de la poesía, de la curación y de la protección, entre otros atributos; es el Dios protector de Luis Pie, quien tiene también como aliado al arcángel San Miguel⁷⁷, su pequeño hijo de seis años. Otro es Hefesto, Dios del fuego, de los artesanos y de los metales. Empero lo contrario de la bella apariencia es el arte dionisiaco que:

Descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí, que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso (Nietzsche, 2010:194-195).

Dos fuerzas contrarias, oximorónicas que lejos de excluirse, más bien se complementan con furor en el discurso narrativo en donde el *principium individuationis*, el universo lírico de la ilusión apolínea de Luis Pie ha sido desgarrado por la violencia dionisiaca de lo humano:

Pero el chasquido del golpe no llegó a sonar. Pues aunque deseaba pegar, el soldado se contuvo. Tenía la mano demasiado adolorida por el uso que le había dado esa noche, y, además, comprendió que por duro que le pegara Luis Pie no se daría cuenta de ello. No podía darse cuenta, porque iba caminando como un borracho, mirando hacia el cielo y hasta ligeramente sonreído (Bosch, 1997: 60).

⁷⁷ Miguel significa Jefe del ejército celestial. En el cuento, Miguel es (y será) el “jefe” de la casa en ausencia del padre, Luis Pie.

En “Luis Pie”, la ilusión apolínea se desvanece en una transformación de la fuerza mágica, maravillosa de la realidad embriagada que lo exime por medio del sentimiento místico. Pero esta configuración dionisiaca, a la vez, mantiene relación directa con el elemento apolíneo, pues en el universo subjetivo de Luis Pie, del desgarrado y ciego dolor, brota la delicia y un placer sublime lo abraza.

La visión dionisiaca del mundo de Nietzsche es signica en “Luis Pie”: “camina tan extático y erguido como en sueño veía caminar a los dioses” (Nietzsche, 2010:195). “El mirar a esos dioses convierte en piedra al que lo hace (Nietzsche, 2010:203). En las últimas líneas del cuento, Luis Pie, después de hablar con su hijo mayor, Miguel, y saber que los tres pequeños se encuentran bien; él, agradecido mira al cielo, llora y se arrastra con su pierna enferma. Luis Pie sufre una transformación: es como una estatua esculpida por la copiosa y generosa naturaleza, por el juego de la embriaguez del artista Dioniso, más aún, por la masa dionisiaca del pueblo espectador que contempla su desgracia y a la vez condena su trágico destino:

Tardó una hora en llegar al batey, donde la gente se agolpó para verlo pasar. Iba echando sangre por la cabeza, con la ropa desgarrada y una pierna a rastras. Se le veía que no podía ya más, que estaba exhausto y a punto de caer desfallecido (Bosch, 1997:58-59).

La gente que se agrupaba alrededor de Luis Pie era ya mucha y pareció dudar entre seguirlo o detenerse para ver a los niños; pero como no tardó en comprender que el espectáculo que ofrecía Luis Pie era más atrayente, decidió ir tras él (Bosch, 1997:59-60).

De acuerdo con Nietzsche, el sufrimiento dionisiaco, propiamente dicho, equivale a una transformación de los cuatro elementos de la naturaleza: aire, agua, tierra y fuego, y que, según Nietzsche, “nosotros hemos de considerar, el estado de individuación como la fuente de la razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo. De la sonrisa de ese Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos” (2010:70).

Luis Pie, condenado al eterno dolor, como ya dije, muestra extraordinariamente una gran capacidad para el sufrimiento humano. El doliente moribundo en la desdicha de un universo de tormentos que lo rodea, él como un héroe griego o como un siervo herido, se erige y sus ojos brillan como el *resplandor* del fuego. “Luis Pie” se vuelve encarnación de la tragedia, del mito viviente. La violencia dionisiaca *es la que más se aproxima a nosotros*. La barbarie, la oscura selva, la sombra se apodera de él. Luis Pie es el artista del sueño y de la embriaguez

La fuerza dionisiaca de transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. La ilusión, el delirio, se encuentran en su cúspide (Nietzsche, 2010:211).

1.2.3. La simbología del fuego en “Luis Pie”

En el *Psicoanálisis del fuego* de Gastón Bachelard, explica que:

La psiquiatría moderna ha elucidado la psicología del incendiario. Ha demostrado el carácter sexual de sus tendencias [...] Casi siempre el incendio en el campo es la enfermedad de un pastor [...] un incendio hace nacer a un incendiario casi tal fatalmente como un incendiario provoca un incendio. El fuego se cobija en un alma con más seguridad que bajo la ceniza. El incendiario es el más disimulado de los criminales (1966:27-28).

Para Durand, existe “un fuego espiritual” separado del fuego sexual, y el propio Bachelard reconoce la ambivalencia del fuego, que al lado de alusiones eróticas, implica y transmite una intención de purificación y de luz” (2004: 179).

Ahora bien, bajo la concepción de la dialéctica del fuego de Bachelard, en “Luis Pie” se vislumbra la figura de *incendiario* en Valentín Quintero (recordemos que es quien provoca el incendio del cañaveral), en él está representado el semantismo sexual del fuego:

Don Valentín Quintero, el dueño de la Gloria [...] iba al batey a emborracharse y a pegarles a las mujeres que llegaban allí, por la zafra, en busca de unos pesos [...] -Esa Lucía es una sinvergüenza, sí señor, ¡pero qué hembra! Y en ese momento lanzó el fósforo, que cayó encendido entre las cañas (Bosch, 1997:55).

En términos bachelardianos, “es el más disimulado de los criminales”. Valentín Quintero, hombre facineroso que bajo el velo del cinismo esconde su delito e inculpa a Luis Pie de haber provocado el incendio:

¡Déñle golpes, pero no lo maten! ¡Hay que dejarlo vivo para que diga quiénes son sus cómplices! ¡Le han pegado fuego también a la Gloria! El que así gritaba era don Valentín Quintero, y él fue el primero en dar el ejemplo. Le pegó al haitiano en la nariz, haciendo saltar la sangre [...] -¡Canalla, bandolero; confiesa que prendiste candela! (Bosch, 1997:58).

Si “un incendio hace nacer a un incendiario”, según Bachelard; entonces Luis Pie de ser un enfermo de *fiebre*: “A eso de las siete la fiebre aturdió al haitiano Luis Pie” (así inicia el cuento), pasa a ser un personaje que, inconscientemente, “coadyuva” con el incendiario Valentín Quintero: “Y en ese momento lanzó el fósforo que cayó encendido entre las cañas”. Hasta ahora, en el cuento, el isomorfismo del fuego se percibe entre la esfera de Luis Pie y Valentín Quintero, aunque con sus variantes.

Empero, en la ambivalencia simbólica del fuego, existe otra, y me parece que es el núcleo del dramatismo del cuento. A continuación, se lee:

El fuego encerrado en el hogar fue sin duda para el hombre el primer tema de ensoñación, el símbolo de reposo, la invitación al descanso. No se concibe apenas una filosofía del reposo sin la ensoñación ante los leños que llamean (Bachelard, 1966: 29).

Por consiguiente, de esta concepción bachelardiana, las imágenes que se desprenden en la cita que sigue, podrán ilustrar la simbología del fuego en el diminuto bohío de Luis Pie:

Su rostro brillante y sus ojos inteligentes se mostraban angustiados. ¿Habría perdido el rumbo debido al dolor o la oscuridad lo confundía? Temía no llegar al camino en toda la noche, y en ese caso los tres hijitos le esperarían junto a la hoguera que Miguel, el mayor, encendía de noche para que el padre pudiera prepararles con rapidez harina de maíz o les salcochara plátanos, a su retorno del trabajo. Si él se perdía, los niños le esperarían hasta que el sueño los aturdiera y se quedarían dormidos allí, junto a la hoguera consumida (Bosch, 1997: 54).

Luis Pie es un hombre angustiado por la falta de comida para sus hijos. La sola idea de no tener alimento para ellos, o no poder aliviar a su hijo enfermo, lo horroriza. La imagen entre el padre amoroso y los pequeños hijos resulta excitante, triste, sobre todo, la metáfora de “la hoguera consumida”. Para Bachelard, “renunciar a la ensoñación ante el fuego es renunciar al uso verdaderamente humano y primero del fuego. Sin duda, el fuego calienta y reconforta” (1966:29).

Resulta evidente que el fuego del hogar, en “Luis Pie”, no es la mera contemplación y gozo que la hoguera suscita en quien la mira, más bien sirve para cocer sus alimentos. Empero, el fuego en el humilde hogar de Luis Pie, es la poética que abraza y calienta el espíritu de la pobre familia campesina, por tanto, el fuego no impide la ensoñación amorosa de ellos, a pesar de que sabemos que esa *hoguera será consumida*, nos queda la dicha de contemplar el amor filial.

En “Luis Pie”, más allá de la ensoñación amorosa, de la delicia y de lo sagrado, también está este simbolismo: “El fuego es llama purificadora, pero también centro genital del hogar patriarcal” (Durand, 2004:180).

Para Bachelard, la psique puede recibir un trauma grave ante el espectáculo de un incendio, de una llama inmensa contra el cielo nocturno, por ejemplo:

[...] cuando notó el resplandor. Al principio no comprendió; jamás había visto él un incendio en el cañaveral. Pero de pronto oyó chasquidos y una llamarada gigantesca se levantó inesperadamente hacia el cielo, iluminando el lugar con un tono rojizo. Luis Pie se quedó inmóvil de asombro. Se puso de rodillas y se preguntaba qué era eso (Bosch, 1997:56).

Luis Pie no solo está aturdido por la fiebre de la infección de la herida, no menos, robustecido por los problemas metafísicos que ponen en vilo su condición humana, sino que ahora, quizá, su conflicto existencial se verá acentuado por el fenómeno traumático de la exorbitante llama que pudiera hacer daño a la psique. Pero el mal de la herida de su pie es la metáfora del mal causado por el enemigo externo⁷⁸. Según Bachelard,

⁷⁸ “[...] El negro, como fuente anecdótica directa e indirecta para la creación de textos. Ambos temas se conectan porque, precisamente, los escritores dominicanos exiliados durante el trujillato se enfrentaron a

El fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la vida del mundo (1966: 32).

En “Luis Pie”, reproduciendo las palabras de Bachelard, se unen el amor y el respeto al fuego, el instinto de vivir y el instinto de morir. Así, la metáfora del fuego, en un sentido general, “es la muerte total y sin rastro es la garantía de que partamos enteramente al más allá” (1966:34):

Pegado a la tierra, con sus ojos desorbitados por el pavor, veía crecer el fuego cuando le parecía oír tropel de caballos, voces de mando y tiros. Rápidamente levantó la cabeza. La esperanza le embriagó.

-¡Bonyé, Bonyé-clamó casi llorando-, ayuda a mué, gran Bonyé; tú salva a mué de murí quemá! ¡Iba a salvarlo el buen Dios de los desgraciados! (Bosch, 1997:56).

Para concluir, Luis Pie es un héroe mítico, y la posible muerte de este personaje revelaría esa raigambre del fervor de su fe: “No podía darse cuenta, porque iba caminando como un borracho, mirando hacia el cielo y hasta ligeramente sonreído”. (Bosch, 1997:60).

1.2.4. La estética criollista de Juan Bosch y una visión en “Luis Pie”

Con respecto a la estética criollista, para Fernández Valledor la historia de los pueblos latinoamericanos ha sido una constante lucha por *ser*: *ser* en lo cultural, *ser* en lo político y *ser* en lo literario. El caudillismo y las intervenciones extranjeras, según el autor, nos han forzado a un constante planteamiento ontológico. Como es sabido, en el *siglo XVI* es cuando se acuña el término criollo para los que nacen en el Nuevo continente.

En palabras de Fernández Valledor, con las inminentes luchas de independencia, el romanticismo literario fija el concepto del criollismo, el cual se asienta en disímiles aspectos de la realidad del hombre del Nuevo Mundo.

El autor puntualiza que “algunos críticos han visto el criollismo como una reacción contra el modernismo, debido a que la Primera Guerra Mundial puso de manifiesto que la utopía europea se estrellaba contra la barbarie americana” (Fernández, 2009:460). No obstante, para otros sería la conjugación del modernismo con la vanguardia, pero más allá de estas concepciones está la mediatización norteamericana en el sentir y vivir de los pueblos latinoamericanos, en particular de las Antillas. Como

la temática haitiana con una mirada solidaria y desmitificadora de su imagen literaria tradicional, como fue el caso de Juan Bosch”. (Pichardo, 2009: 262).

sea que fuere, la corriente criollista se dará a la tarea de poner de manifiesto las cualidades del criollo. Dicho de otra manera, el criollismo expresará la naturaleza y al hombre representativo de la región de América Latina, que por ende, marca un rasgo distintivo con el europeo.

En la República Dominicana, precisamente, es Juan Bosch el máximo exponente de la figura criollista (sin hipérboles, el único escritor dominicano representativo del *siglo XX* y uno de los más distinguidos de la literatura hispanoamericana. Juan Bosch, con el sello objetivo y subjetivo que le confiere la realidad social, histórica, lingüística, psicológica y cultural de los pueblos de la Región del Caribe y de América Latina, pero, particularmente, de la República Dominicana, lleva al escenario literario al hombre del campo dominicano con el furor de la denuncia social sin reservas. Quizá de allí, Rosario Candelier ostente estas palabras: “potenció el criollismo” (2004:462). A decir verdad, “cultivó un especial tipo de criollismo”.

En la cuentística de Bosch, el criollismo pone de relieve la identidad nacional de la República Dominicana. A Bosch, los acontecimientos histórico-políticos de su país le sirven de referente para el contexto de su obra, por tal razón el crítico literario Bruno Rosario Candelier sustenta que sus escritos ofrecen “una visión completa del ser dominicano, una radiografía de su idiosincrasia y su talante, una galería que va desde el marco ambiental hasta la dimensión cultural” (2009:463). A todas luces se refleja, en la obra de Bosch, la figura apoteósica del campesino dominicano virtuoso. Según Margarita Fernández, el universo cultural dominicano, Juan Bosch lo representa a través de “la penetración de la filosofía de los campesinos, sus valores, tradiciones, concepciones de la vida y sus actitudes hacia el medio ambiente expresados a través de supersticiones y creencias que sirven de justificación y explicación de su existencia” (citado en Fernández, 2009:464).

Por lo demás, en términos de Fernández Valledor, Juan Bosch acuña una nueva conceptualización socio-estética en la que el campesino representa el sentido de nacionalidad⁷⁹. Evidentemente, Juan Bosch, en su obra narrativa, retrata al hombre del pueblo, al campesino humilde y humillado, pero bondadoso y virtuoso. Muchas veces los héroes o heroínas de su obra son los pobres, por ejemplo, Remigia en “Dos pesos de

⁷⁹ En esa época, principalmente, la sociedad dominicana estaba formada por campesinos.

agua”, o del cuento en cuestión, “Luis Pie”. El criollismo de Bosch “no es paisajista, enfatiza lo antropológico, no lo geográfico, ya que le interesa no tanto el escenario cuanto el sufrimiento humano” (2009:466).

Bajo los lienzos de la perspicacia narrativa del escritor de La Vega, la crítica literaria ha clasificado la obra boschiana como un criollismo de carácter “*socio-realismo, neo-criollismo o neo-realismo*, porque lo aborda de una forma muy particular como hasta entonces no se había hecho”. Sus cuentos, han plasmado con gran acierto artístico las desventuras y anhelos del pueblo sencillo dominicano (Fernández, 2009:466). Si bien es cierto que en Bosch está presente el tema social, empero el autor capta con lujo de detalle la dimensión humana y busca reivindicar a los marginados, y sobre este rasgo humano en la obra de Bosch, el autor expone:

Los personajes en la obra de Bosch están imposibilitados de *ser*: No pueden ser ellos mismos debido a la pobreza, la explotación o las circunstancias políticas. Con mucha agudeza Rosario Candelier apunta que los textos de Bosch “reflejan un dramatismo incesantemente humano”, ya que están vinculados al hombre, a conflictos humanos”. En ellos se hace una defensa de la persona, un vitalismo, no orteguiano, sino más cerca del existencialismo unamuniano que enfatiza en el yo- personal [...] y, en cierta medida este género ha permitido profundizar en el alma del individuo como lo atestiguan los relatos boschianos. Percibimos el dolor humano en todas las dimensiones (Fernández, 2009:475).

Por su parte, Otto Olivera advierte que, “sus relatos alientan un intenso conflicto social y humano en el que lo psicológico [...] es un factor de suma importancia [...] Se debe a la complejidad del alma, inmensa en una circunstancias que asfixian a la existencia” (citado en Fernández, 2009:476).

Juan Bosch con su tendencia criollista, da paso a las corrientes literarias de vanguardia, como por ejemplo, el existencialismo, el surrealismo y nos anticipa al realismo mágico consolidado por Gabriel García Márquez. El criollismo de Juan Bosch inaugura una nueva estética, como ya se mencionó párrafos arriba. En Bosch, no solo hay un aliento telúrico, giros lingüísticos con sus variantes dialectales, propias de la corriente criollista, sino que la presencia del mar, en su obra, cobra un rasgo ontológico, entre otros elementos.

En síntesis, podemos decir que Juan Bosch es un escritor preocupado por la condición humana y, la corriente estética del criollismo, *ipso facto*, se manifiesta hondamente humana, en cuyo andamiaje está el *ser* dominicano:

No hay libro de historia o de sociología o antropología, que explique el comportamiento del dominicano tradicional como se aprecia en los textos de Bosch, que reflejan un perfil social y

cultural, no sólo de la idiosincrasia, sino del talante de la gran masa del pueblo dominicano, y por extensión, del latinoamericano (Rosario Candelier, 2009,484).

En un plano general, la estética del criollismo en “Luis Pie” es profundamente humana, metafísica. Luis Pie está condenado no solo al sufrimiento, sino a la angustia eterna. Luis Pie vive condicionado por la estupidez humana, por el absurdo de la existencia. Sin duda alguna, “Luis Pie” es un cuento de corte existencialista. El criollismo de Bosch, en su tratamiento estético se reviste del existencialismo kierkegaardiano, más allá, también se vislumbra el existencialismo de Miguel de Unamuno. Bosch, en su fase hondamente humana muestra al ser social, al individuo de carne y hueso (como principio y fin de sí mismo), en su carácter ontológico de fragilidad vinculado al dramatismo, a la infinita angustia existencial, al sufrimiento humano. Tanto para Bosch como para Unamuno el hombre es un animal angustiado, en cuya conciencia existen los anhelos y los sentimientos y más puros de la humanidad. De allí que, el criollismo de Bosch, se traduzca en un neo-criollismo llamado existencialismo boschiano:

Olvidándose de su fiebre y de su pierna, Luis Pie se incorporó y corrió. Iba cojeando, dando saltos, hasta que tropezó y cayó de bruces. Volvió a pararse al tiempo que miraba hacia el cielo y mascullaba:

-Oh Bonyé, gran Bonyé que ta ayudán a mué...

En ese mismo instante la alegría le cortó el habla, pues a su frente, irrumpiendo por entre las cañas, acababa de aparecer un hombre a caballo, un salvador.

-¡Aquí está, corran!- demandó el hombre dirigiéndose a los que le seguían.

Inmediatamente aparecieron diez o doce, muchos de ellos a pie y la mayoría armada de mochas. Todos gritaban insultos y se lanzaban sobre Luis Pie.

-Hay que matarlo ahí mismo, y que se achicharre con la candela ese maldito haitiano [...] (Bosch, 1997:57).

1.3.1. “El río y su enemigo” y el dominio de la técnica

“El río y su enemigo” es un cuento publicado en 1942⁸⁰ y forma parte de la edición del libro de cuentos, *Más cuentos Escritos en el Exilio*.

Juan Bosch considera que con el cuento “El río y su enemigo” el ejercicio escritural de este género se ha consolidado y con él el dominio de la técnica, por lo que estas palabras lo confirman: “[...] y yo vine a dominar el cuento en agosto de 1942,

⁸⁰ “*El río y su enemigo*, cuento publicado en *Puerto Rico Ilustrado* en 1941 y con el que Bosch decía haber alcanzado la madurez del cuento [...] (Pichardo, 2009:277). Sin embargo, existe una contradicción de la autora sobre la fecha de publicación: “El río y su enemigo” (vol. XXVIII, n° 1582, 13 de julio 1940, págs. 2,3,5,8,59,63,64) (Pichardo, 2009:23). Cabe decir que el dato de la publicación 1942, tiene como referencia un fragmento de entrevista a Juan Bosch y, probablemente, esta sea la fecha precisa.

después de una lucha de años para lograrlo, y en los años siguientes a 1942 no se escribieron buenos cuentos en español...” (Bosch, en Montero, 2009:361).

Juan Bosch el 19 de noviembre de 1958 imparte en la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Caracas, Venezuela, un curso sobre la “Técnica del cuento” donde asistió el ilustre Gabriel García Márquez. Es en Venezuela, 1967 cuando Juan Bosch da su aporte a la teoría del cuento como género, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*.

El escritor de “La mancha indeleble” en su teoría del cuento sostiene (como se ha expuesto en otro apartado) que el tema de un cuento debe ser específico y de carácter universal, y el núcleo temático puede tener la faz local, pero en su tratamiento estará la trascendencia universal. Bosch manifiesta que no habrá mejor tema que el que concierna al hecho humano, y que lo conmocione. En el cuento, el tema será la pieza que determine la acción. En palabras de Bosch, en el cuento el tema importa más que la forma, y el tema debe ceñirse a un solo hecho, en tanto que la forma estará implícita en el tipo de cuento que se desea escribir. La acción no puede detenerse jamás, es la sustancia del cuento.

Juan Bosch compara al buen cuentista con el aviador, el último levanta su vuelo y sabe adónde debe dirigirse, así el cuentista, antes de mover la pluma o las teclas de la máquina, debe saber el rumbo de su escrito, por consiguiente: “cuento quiere decir llevar la cuenta de un hecho”, y el que no sabe llevar la cuenta con palabras no es cuentista (Bosch, 1967:16).

Otra premisa de Bosch sobre su teoría del cuento es que éste debe iniciar con el protagonista en acción, física o psicológica y es allí, en la primera frase, donde asoma el hechizo de un buen cuento. Entre el inicio y el corazón del cuento, no debe haber mucha distancia, parafraseando al autor.

En mi opinión, la situación inicial de “El río y su enemigo”, cumple, modestamente, con la acción física del protagonista, y el hechizo del cuento se encuentra en el verbo *sucedio*, pues ponen alerta las antenas del lector sobre la secuencia de la acción, ¿qué sucedió? Aún lo ignoramos. Empero, la presencia enigmática de Balbino Coronado atrapa al lector más ingenuo. El cuento inicia con el narrador testigo en primera persona del singular, y es quien esboza una breve descripción geográfica y de las características de Yuna, aunque no precisa el escenario de los hechos, sabemos que se desarrolla en su ribera. Juan Bosch, en el primer párrafo

del cuento, de manera tácita y a través de la antítesis “poderoso, aunque sereno mundo de aguas” anticipa el final de la historia.

Por ejemplo, en “La mujer” el principio “del hechizo y del protagonista en acción” me parece mejor aplicado, como también un mejor cuento. No obstante, “El río y su enemigo” conforme avanza el hilo narrativo encuentra la “aguja de la balanza”. A continuación, leamos las primeras líneas del cuento:

Sucedió lo que cuento en un lugar que está más abajo de Villa Rivas, en las riberas del Yuna. Cuando pasa por allí el Yuna ha recorrido ya muchos kilómetros y ha fecundado las tierras más diversas. Nacido en las fragosidades de la Cordillera, descendiendo en paciente y prolongada marcha docenas de lomas, el gran río llegaba al sitio de que hablo hecho un poderoso, aunque sereno mundo de aguas (Bosch, 1997: 57).

Con respecto al cuento “El río y su enemigo”, Rosario Carcuro, en el prólogo de su artículo refiere las palabras de Bosch: “Porque en ese cuento quise hacer formal y técnicamente una cosa; una balanza con dos platillos absolutamente en equilibrio y la aguja de la balanza marcando exactamente el centro” (1983: VII-VIII).

Ahora bien, si lo cotidiano, a veces, se vuelve leyenda en Juan Bosch, entonces pasemos al nivel de la historia de “El río y su enemigo”. La anécdota es muy simple:

Balbino Coronado, el protagonista del cuento, es un hombre campesino, trabajador que con mucho esfuerzo se hace dueño de unas tierras (muy pocas), pero las ha perdido a causa de la crecida del Yuna, motivo por el cual él se vuelve loco y solo espera otra crecida del río para vengarse; han sido tres años de espera y de odio hacia el Yuna: “-¡Y lo mato; si crece lo mato! ¡Le juro por mi madre que lo voy a matar!” (Bosch, 1997:66). Y cuando el Yuna crece y tiene otra avenida, Balbino Coronado con machete en mano enfrenta con rabia al río embravecido, pero también a la muerte.

En el cuento, las hondas emociones de Balbino Coronado se funden con el río feroz, el narrador testigo detalla: “tenía ojos desorbitados, luminosos e impresionantes; su faz era agresiva y al parecer Balbino padecía de angustia” (Bosch, 1997:64). Entre Balbino Coronado y el Yuna, a nivel de metáfora y de paralelismo verbal se fusionan dos fuerzas en pugna dominadas por la violencia y lo fantasmal: el río metamorfoseado en serpiente mordaz, en espectro de hombre enloquecido, enfrentado a otro hombre enloquecido, Balbino. Veamos los fragmentos que siguen:

De golpe vi un lomo de agua parda que rodaba sobre el río y se lanzaba rugiendo en la que parecía plácida superficie; lo vi avanzar, descender y tornar a levantarse; lo vi hirviendo, arrojando espumas rojizas; lo vi rascar con furia las márgenes; lo vi agitarse, sacudirse, encrespase como una persona poseída de un frenesí (Bosch, 1997: 67-68).
[...] vi en medio del agua a un hombre que se debatía entre las oleadas y que lanzaba machetazos a la superficie del río. Lo que se distinguía de su rostro- la mirada brillante y el gesto duro de la

boca-daba la impresión de que estaba poseído por una cólera que ningún hombre corriente podía sentir. Por encima del rugido del agua oía su voz.

-Maldito, río maldito!- exclamaba.

Vi el agua acercarse a él hirviendo, espumeando, enrollándose, mordiéndose a sí misma. Aquella mole parduzca avanzaba de una orilla a la otra, y las piedras de las orillas saltaban como hojas y el barro se deshacía al contacto con aquella fuerza ciega. Vi el agua acercarse y vi el gesto de ira que endureció por última vez las facciones del hombre (Bosch, 1997:70).

En “El río y su enemigo”⁸¹, la *aguja de la balanza* está puesta en el rabioso enfrentamiento entre Balbino Coronado y el Yuna. Ambos están poseídos, endemoniados. Es aquí donde radica el punto del equilibrio del cuento, en donde se conjuga (en choque frontal) el conflicto social del campesino pobre a través del espectro de la naturaleza. El corazón del cuento, trazado por la aguja de la balanza del río y su enemigo Balbino, logra el blanco perfecto en el lector y la impronta de Balbino se fija en la memoria. El hecho humano toca, hondamente, las emociones del lector. De allí que resulte un cuento para la posteridad.

Bosch es implacable, y no tiene piedad con Balbino Coronado porque él mismo ha trazado su destino trágico. Si bien es cierto que es una figura épica, “un artista de la acción” (Bosch, 1967: 25) que nos recuerda la figura de *El Quijote* en combate frente a los molinos de viento, a diferencia de éste, Balbino Coronado parece minimizado por la potente naturaleza, ante este hecho también podemos establecer una analogía con el cuento “Mal tiempo” del mismo autor. Julián, personaje principal, muere ahogado, solo, en el río convulsionado por salvar un tronco de caoba. Venancio, su padre, hombre insensible e indiferente ante las circunstancias que padece su hijo por el mal tiempo (ciclón), solo espera un buen tronco de provecho. En “El río y su enemigo”, en la voz narrativa se lee: “Todavía alzó el machete una vez más, y un tronco que rodaba llevado por la corriente se interpuso entre él y mis ojos” (Bosch, 1997:70).

En “El río y su enemigo”, el río es la metáfora de la muerte, de la fugacidad de la vida y del tiempo. “La metáfora del río como significado de la vida es un tópico común en la literatura”, ha señalado Oviedo Pérez de Tudela. Por ejemplo, en estos versos de Jorge Manrique se trasluce la idea: “Nuestras vidas son ríos que van a dar a la mar, que es morir”. Y no ha de extrañar que en el *Arte poética* de Jorge Luis Borges se lea:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río

⁸¹ “Es un cuento alegórico en el que el hombre lucha y consigue enfrentarse a esa fuerza superior, sin conseguir otra cosa más que la muerte”. (Pichardo, 2009:285).

y que los rostros pasan como el agua.
(2017:514).⁸²

En el cuento, tras la muerte del heroico Balbino Coronado, el río vuelve a su cauce como también Balbino sigue su viaje fantasmal: “cinco días después cuando bajó la crecida, se vio que el cauce del río había cambiado y las quince tareas de Balbino Coronado habían quedado libres de agua y listas para levantar un buen conuco” (Bosch, 1997:70-71):

La aguja de la balanza marca exactamente el centro cuando se nos informa(ya el narrador desde muy lejos) de cómo el río se ha tranquilizado, de cuán indiferente le es el destino de los humanos. El río tiene otra medida que no es la nuestra. El justo equilibrio se produce en la propia imposibilidad del río que vuelve a su cauce, reparando, de paso, la causa del lógico enojo de Balbino. El río sigue su viaje (Carcuro, 1983:VIII).

Dentro del ámbito de la literatura, para Oviedo Pérez de Tudela, *la victoria de la naturaleza sobre el hombre es un signo de identidad en Hispanoamérica* [sic.]. En otras palabras, la imposibilidad de lucha del hombre ante las adversidades de las leyes de la naturaleza. Pero además, esta imposibilidad de lucha podría estar representada por la acción del hombre por el hombre, como es el caso de Juan Bosch y su estrecha relación de correspondencia con la política.

1.3.2. Las estructuras esquizomórficas del imaginario y la antítesis⁸³ en “El río y su enemigo”.

Para Eliade lo alto es una categoría inaccesible para el hombre común, más bien corresponde a la figura sobrehumana, por lo que ello explica, en la iconografía religiosa, el agigantamiento de la divinidad, por ejemplo, la imagen de Cristo; pero este “gigantismo” también le pertenece a los “grandes” políticos... Más allá de esta escurridiza mirada, está el fenómeno psicológico de gigantismo de las imágenes que se asocian con la esquizofrenia. Con frecuencia, la esquizofrenia, en su carácter alucinógeno, es un proceso de la imaginación que toma imágenes de la realidad y la deforma. Así, “los enfermos experimentan la sensación de que un objeto del campo perceptivo crece desmesuradamente” (Durand, 2004:141). En ellos, existe la falsa impresión de un extraordinario crecimiento de las cosas o de las personas, etc., por lo que se les presenta una especie de exageración de la realidad, un sentido hiperbólico, esto es una deformación de la realidad, pero estas gigantescas imágenes, no vienen

⁸²Ibíd.

⁸³“Es una contraposición de dos palabras o frases de significación opuesta, que adquieren así mayor expresividad y viveza”. (Estébanez, 1999: 44).

solas, sino que se acompañan de la crisis de angustia. El ser esquizofrénico padece esta angustia porque se encuentra sujeto a estas fuerzas de poder gigantesco que trastoca sus emociones.

Los lugares altos, el agigantamiento o la divinización que implican altitud y ascensión, en términos bachelardianos se denomina la “contemplación monárquica” asociada a dos vertientes: al arquetipo luminoso-visual y el arquetipo psicosociológico de la dominación soberana, de allí que: “La contemplación desde lo alto de las cimas da la sensación de un repentino dominio del universo” (Durand, 2004:142); por consiguiente, la percepción de lo grande conlleva a lo ascensional en su más sentida emoción. Ello explica, en buena dosis, por qué Dios es concebido como un ser supremo divino e histórico, según Durand.

Por otra parte, el Régimen Diurno de la imagen se presenta a través de la espada y los símbolos diáiréticos, en este sentido, el Régimen Diurno resulta polémico y la figura que mejor lo expresa es la antítesis, por tanto, se considera Régimen Diurno⁸⁴ de la imagen al régimen de la antítesis.

A modo de anexo, pero sin intención de profundizar en el pensamiento filosófico de Platón y de Descartes, el régimen de la representación dejó honda huella en ellos. Por ejemplo, Simone Petrément, en un estudio sobre el régimen dualístico del pensamiento y el régimen de las antítesis en Platón, entre otros, destaca que: “el perfil filosófico de nuestro pensamiento occidental está modelado por esas dos corrientes: una occidental, la otra helénica” (Durand, 2004:187).

En resumen, el Régimen Diurno es axiomático en sus representaciones, pues reúne pensamientos variados que van desde la biología, pasando por la psicología hasta llegar a la filosofía. Y no menos, marca un estrecho vínculo con las representaciones de los esquizofrénicos.

De vuelta al punto de inicio, las estructuras esquizomorfas del Régimen Diurno de la representación ponen de manifiesto la patología del crecimiento en su fase de “retroceso”, el cual se considera “pérdida de contacto con la realidad”, “déficit pragmático”, “pérdida de la función de lo real”, “autismo”. Bleuler define el autismo como “el alejamiento de la realidad, cuando el pensamiento y sus exigencias no revisten más que una significación subjetiva” (Durand, 2004:191). Por ejemplo, un enfermo que

⁸⁴“Al Régimen Diurno de la imagen corresponde un régimen de expresión y de razonamiento filosóficos que podría imputarse de racionalismo espiritualista. En el plano de las ciencias, la epistemología descubre que desde Descartes, ese racionalismo analítico sirvió en los métodos físico- químicos [...] y hasta se introdujo en la biología”. (Durand, 2004:186-187).

orina, este acto lo confunde con la lluvia e imagina que “riega el mundo”. Así, este retroceso, es decir, el alejamiento del mundo, la esfera de la representación se denomina “visión monárquica” o “la torre de marfil”, pues el estadio de alejamiento de la realidad implica, en el enfermo, “mirar desde arriba como aristócrata”. Otro rasgo del autista es la pérdida de la función del “yo-aquí-ahora”, por tanto, la estructura esquizomorfa primaria deriva del poder de autonomía y abstracción del entorno que va desde la autocinesis animal, hasta reforzarse en el bípedo humano.

La segunda estructura es la *Spaltung*, es decir, la disgregación. En el contexto del autista, la imagen puede aparecer fragmentada, por ejemplo, los seres se “recortan” están “separados”, lo que configura, en algunos casos que los seres animados (árboles) adopten un aspecto artificial; luego entonces, la visión esquizomorfa del mundo proyecta no solo a la ensoñación del animal máquina, sino también al mundo mecanizado.

La tercera estructura esquizomorfa es el “geometrismo mórbido”. Éste se expresa por “un predominio de la simetría, del plano, de la lógica más formal tanto en la representación como en el comportamiento” (Durand, 2004:192). El enfermo se obsesiona por una situación determinada. En esta estructura esquizomorfa, también existe una supresión del tiempo, por ejemplo, alteración de los tiempos y de las personas gramaticales, así como también del género. Hasta aquí llegamos al isomorfismo de la trascendencia, del agigantamiento y de la separación que se aglutina en el rango de la psicología patológica.

La cuarta estructura esquizomorfa corresponde al pensamiento por antítesis. Vale recordar que el Régimen Diurno de la representación por su carácter diarético y polémico reside en las imágenes antitéticas. Por ejemplo, en el caso del esquizofrénico que toma la realidad hasta deformarla en exageración, este acto lo lleva a un constate conflicto entre él y el mundo circundante, en el supuesto de que cada gesto grotesco de la realidad lo convierte en la antítesis “yo-y el mundo hasta sus últimas consecuencias”. Por consiguiente, el conflicto interno del esquizofrénico rebasa la imagen de la representación, ya que las imágenes presentadas en pares se invierten, con lo cual Mankowski llama a este fenómeno “actitud antitética”. “La antítesis no es más que un dualismo exacerbado, en el cual el individuo rige su vida únicamente según determinadas ideas y se vuelve “doctrinario a ultranza” (Durand, 2004:194). En esta línea, Mankowski expone en la antítesis de estructuras esquizomorfas el pensamiento por oposición, al sentimiento; el cerebro, al instinto, el plan, a la vida; el objeto, al

acontecimiento; el espacio, al tiempo (entre otras) y, evidentemente, esta polarización antitética ha descansado en las grandes obras poéticas de todos los tiempos.

Para concluir, el autor argumenta que este régimen no tiene nada de patológico, por lo tanto, las estructuras esquizomorfas no son la esquizofrenia; “ellas permanecen y subsisten en representaciones llamadas normales.” En el Régimen Diurno, el régimen de la antítesis, caracterizado por sus estructuras esquizomorfas, cabe añadir cómo la imaginación puede invertir los valores atribuidos a las antítesis conceptuales, y es a través de la imaginación como se llega a las estructuras de la representación acompañadas de la imagen de la espada, sus ejes espectaculares y ascensionales las que anuncian las estructuras esquizomorfas, esto es: “La desconfianza respecto de lo dado, de las deducciones del tiempo, la voluntad de distinción y de análisis, el geometrismo y la búsqueda de la simetría, y, por último el pensamiento por antítesis” (Durand, 2004:196).

Ahora bien, de acuerdo con el Régimen Diurno, volquemos una mirada a la retórica de la antítesis de “El río y su enemigo”. Para el estudio tomaremos como referencia la cuarta estructura esquizomorfa.

La estructura del cuento se presenta en una serie de contrastes entre el mundo visual/sonoro de la naturaleza y del hombre. En un encanto de magia entre lo bello, lo armonioso y lo violento, donde la realidad más soberbia del Cibao se impone con la muerte en un dualismo que arrastra las emociones del enigmático Balbino Coronado hasta fundirse en las virulentas aguas del río embravecido.

A continuación, se ofrecen algunos ejemplos de lo que hablábamos en el párrafo anterior, aunque más arriba ya se ha esbozado la otra cara de la naturaleza:

Se oía el vago rumor del bosque y del río; la brisa de la noche pasaba por la arboleda vecina; desde la sala se veían cruzar los cocuyos iluminando la oscuridad y un coro de grillos parecía hacer germinar sobre la tierra una rara música de encantamiento (Bosch, 1997:59).

Una poderosa masa de árboles cubría del todo el agua y aquel sitio tenía un olor penetrante y suave a la vez [...] Me había entregado a disfrutar de la noche. La fuerza del mundo se sentía allí. Cantaba alegre y dulcemente el río, chillaban algunos insectos y las incontables hojas de los árboles resonaban con acento apagado. De pronto por entre las ramas enlazadas apareció una luz verde, pálida y delicada luz de hechicería, y vimos las ondas del río tomar relieve, agitarse, moverse como vivas. Todo el sitio empezó a cobrar un prestigio de mundo irreal. Los juegos de luz y sombra animaban a los troncos y a los guijarros y parecía que se iniciaba una imperceptible pero armónica danza, como si al son de la brisa hubieran empezado a bailar dulcemente el agua, los árboles y las piedras (Bosch, 1997:60).

[...] la luna se apagaba. Unas nubes oscuras que vagaban por el cielo la cubrieron lentamente. Mi amigo y yo dejamos el lugar, pero yo me sentía tan emocionado que no pude callarlo (Bosch, 1997:60).

Los encantos mágicos, según Diel son símbolo de la animalidad. Así, el paisajismo de la naturaleza con su exuberante belleza no solo conmueve al hombre en el acto de la mera

contemplación, sino que en ella se confabula una especie de aquelarre narcisista, y lo que es bello para el amigo de Justo, para Balbino representa todo lo contrario. El narrador testigo nos dice que allí se sentía la fuerza del mundo.

En el cuento, la voz narrativa testigo, en su perverso goce de la mirada esboza esto: “Yo hubiera deseado contemplar un rato más aquel turbio paisaje que a mi juicio debía tener mucho parecido con los primeros días de la creación” (Bosch, 1997:68). En el pasaje bíblico del Génesis, el espíritu de Dios que estaba sobre la superficie de las aguas y veía el caos y las tinieblas de la tierra, creó la luz y los grandes monstruos del agua, así como los animales que se agitan en ella: “Vi el agua acercarse a él hirviendo, espumeando, enrollándose, mordiéndose a sí misma” (Bosch, 1997:70). De manera semejante, *La Biblia* dice: “hiervan de animales las aguas y vuelen sobre la tierra aves bajo el firmamento de los cielos” (1967:29).

En el caso de nuestro personaje Balbino, de acuerdo con las estructuras esquizomorfos, el instinto se opone a la razón:

-¿Qué las siente?

-O las presiente, si halla usted más justa esta palabra [...]

-Es la avenida. Cree que el Yuna va a crecer hoy [...]

-Usted no se va, amigo. Balbino nunca ha fallado en eso (Bosch, 1997:61-65).

Balbino, que es un esquizofrénico, vive en constante conflicto entre él y el mundo que lo rodea. Este conflicto interno que se traduce en angustia, lo llevará hasta las últimas consecuencias, enfrentarse a su enemigo, al Yuna. No obstante, Lucía, la luz día, es la muchacha dulce y paciente como la naturaleza en su estado de reposo. Ella es quien con su encanto y su belleza, ha logrado apaciguar el mundo oscuro de Balbino.

En el cuento, el conflicto interno de Balbino ha rebasado las imágenes de la representación exhibidas en pares, éstas se han invertido con lo que se genera, según Mankowski, el fenómeno de la “actitud antitética”. En este nivel de exacerbación de la realidad dualística, Balbino luchará (en su lógica primitiva) a muerte por lo que le han arrebatado, sus tierras: “[...] y le comió la tierra en una noche” (Bosch, 1997:63).

La antítesis que tiene como corolario retórico la hipérbole y el pleonismo, esta retórica de pensamiento dualístico, Bleuler la considera normal. Antes bien, para Durand “el proceso eufemizante por antítesis e hipérbole no es el atributo de la sana razón” (2004:425).

En el Régimen Diurno de la imaginación, las figuras de hiperbolización y antítesis, en el cuento, bajo la convención retórica son las estructuras que reflejan la condición existencial de Balbino, a través de ellas sabemos que él combate el río con

machete en mano, cuya imagen grandilocuente lo convierte en héroe y a la vez lo arrastra el negro destino. La locura de Balbinono se detiene hasta no ver aniquilado a su enemigo. Las turbulentas aguas del Yuna, en la “actitud antitética” de Balbino, ofrecen la imagen del río transfigurado en una monstruosa serpiente, lo que sí sabemos es que “lo imaginario está seguro de su victoria” y es el que genera monstruos. Los machetazos de Balbino a la superficie del río, son equiparables con la tierra. El caos, el mundo de las tinieblas, se apodera del pobre Balbino. Las aguas turbias son el principio y el fin en nuestro personaje. Así, la hipérbole del mal, con su velo imaginario, da paso a la antítesis en su representación hiperbolizada.

En “El río y su enemigo”, los machetazos lanzados al río, que conllevan la angustia y el trauma psíquico⁸⁵ de Balbino, en el proceso de la antítesis cobra, indudablemente, un alto sentido mágico, es decir, la fenomenología del imaginario a través de lo hiperbólico y de lo antitético en una simbiosis cósmica exorcizan el tiempo y la muerte. Lo catártico de la locura es “arrogado” a la superficie de las aguas del Yuna. En Balbino, el mal de la enfermedad es curada con la fatalidad. Así, para la hipérbole, “mientras más negro sea el destino, tanto mayor será el héroe” (Durand, 2004:426).

1.3.3. Un atisbo del realismo mágico en “El río y su enemigo”

En el cuento, la atmósfera de la noche, con su canto dulce del río, de los insectos, pero sobre todo del río a la luz pálida de la luna bajo el encantamiento de magia de la naturaleza cibaeña, se revisten las más hondas emociones y ennoblece el alma de quien la contempla. En la voz narrativa se lee:

Me había entregado a disfrutar la noche. La fuerza del mundo se sentía allí. Cantaba alegre y dulcemente el río, chillaban algunos insectos y las incontables hojas resonaban con acento apagado. De pronto por entre las ramas enlazadas apareció una luz verde, pálida, delicada luz de hechicería, y vimos las ondas del río tomar relieve, agitarse, moverse como vivas. Todo el sitio empezó a cobrar un prestigio del mundo irreal. Los juegos de luz y sombra animaban a los troncos y a los guijarros y parecía que se iniciaba una imperceptible pero armónica danza, como si al son de la brisa hubieran empezado a bailar dulcemente el agua, los árboles y las piedras (Bosch, 1997: 60).

Pero la noche se torna fantasmal en “El río y su enemigo”, la violencia de contrastes de los escenarios paisajísticos, va desde el más dulce encanto de la noche y del río, hasta las más patética y conmovedora desgracia de la danza mortuoria de Balbino Coronado.

⁸⁵ Para Josef Breuer, a través del método catártico, revivir el incidente traumático puede aliviar el síntoma. Por ejemplo, en los pacientes histéricos los síntomas son producto de la experiencia traumática del pasado.

Según Seymour Menton, “El realismo mágico puede reconocerse por la aparición inesperada de un personaje o de un suceso en un ambiente predominantemente realista, provocando asombro en los lectores” (1998: 205).

Juan Bosch, con su estilo objetivo, y aparentemente sencillo presenta el elemento mágicorrealista, de forma natural, el personaje entra a escena, al plano fantástico, como algo conocido (y por supuesto que Balbino con su intuición desarrollada percibe la avenida del río). Balbino en su locura se enfrenta de manera natural a su enemigo, al río. Lo magicorrealista en Bosch, obedece a las dos fuerzas sobrenaturales. En “El río y su enemigo”, la connotación mágicorrealista del cuento se presenta en el enfrentamiento de Balbino Coronado y el río, su enemigo. La escena es tanto trágica como mágica. No obstante, cobra verosimilitud, pues ante la locura de Balbino, la irracionalidad, en su más honda expresión, toca las aguas con el machete (tal si se tratara de matar a una culebra inmensa) y los límites de la locura lo llevan a la muerte. Para Balbino Coronado, hombre de campo, familiarizado con el uso de machete, enfrentarse al río (machete en mano), es como desafiar al enemigo y defender su honor de lo que le han quitado, o llanamente hacer frente (con su trabajo) a la tierra. Por ejemplo, lo contrario del personaje Juan Dahlmann de Borges en el cuento “El sur”: “el arma, en su mano torpe, no servirá para defenderlo, sino para justificar que lo mataran” (2017:128). Empero, nuestro personaje Balbino Coronado sabrá defenderse. Habrá de recordarse que, en “El río y su enemigo”, Balbino con su rabia desbordada, logra dar machetazos a la superficie del río embravecido, él sale “glorioso” de su hazaña épica, no obstante, el agua según Bachelard es “superlativamente mortuoria”, es una invitación a morir; Balbino muere por un tronco de madera: “vi en medio del agua a un hombre que se debatía entre las oleadas y que lanzaba machetazos a la superficie del río” [...] “Todavía alzó el machete una vez más, y un tronco que rodaba llevado por la corriente se interpuso entre él y mis ojos” (Bosch, 1997:70). Balbino Coronado entra al terreno fantástico con un sentido amplio de naturalidad (ya dicho antes), él y la naturaleza son puestos en una simbiosis de lo irracional. Lo que para el narrador-testigo del cuento es insólito, es decir, el acto de unión con la muerte, para Balbino es grandilocuente: “¡Maldito, río maldito- exclamaba! (Bosch, 1997:70). En “El río y su enemigo”, el plano de la cotidianidad de la vida campestre se ve alterado por el suceso fantástico del río y con la carga de verosimilitud del elemento fantástico, se ensombrece; como también sucede con el personaje principal, Balbino: “A seguidas emprendió una carrera loca tras la sombra que huía” [...] “vi la borrosa figura lanzarse

al cauce blandiendo en la mano derecha el hierro que en la confusa claridad despedía reflejos siniestros” (Bosch, 1997:69). Balbino, en el cuento, es una figura silenciada, afantasmada. En Juan Bosch, bajo la propuesta magicorrealista cargada de hiperbolización, Balbino Coronado se enfrenta a su propio fantasma o a sus demonios. La locura de Balbino Coronado, la zona del inconsciente, para Durand, se asimila la conciencia caída.

Para concluir, Rosario Candelier, sustenta el elemento magicorrealista en Juan Bosch del siguiente modo:

Juan Bosch las situaciones y ocurrencias fantásticas están presentadas con un tono de verismo que nos olvidamos de sus características arcanas y sobrenaturales y sus connotaciones mágicas, extraterritoriales o irracionales, y las percibimos como si fueran realmente dables y creíbles porque mantienen su carga de verosimilitud y su apariencia de autenticidad (2009: 235).

1.4.1. Dialéctica de la mirada en “El Abuelo”⁸⁶

Si el tema de la mirada subyace en el cuento “La mujer”, en “El Abuelo” es el eje. La mirada y lo sensorial es una vuelta de tuerca en este cuento. Así, muchas veces en la cuentística boschiana: “El fin básico se obtiene por las miradas. Es un recurso de lo sensual, a partir del cual se produce un contagio de los personajes con su hábitat, la naturaleza y sus usos” (Matos, 1990:88).

En “El Abuelo” (1933)⁸⁷, el verbo sensitivo *ver* es pieza clave del cuento y retomando a Louis Lambert, “los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver”. Así, a través de la mirada los hechos se suceden y, paradójicamente, pareciera volcarse en una mirada edípica (que se niega a ver el horror).

La mirada es el eje de la historia que se narra, pero no es la mirada a través de los espejos, lentes o antifaz, como recursos propios de lo fantástico, según Todorov, sino los ojos verdaderos que ven, directamente, la antítesis de la cotidianidad: la dureza y la nobleza; el amor y el odio; la alegría y la tristeza; la maldad y bondad; la falsedad y la verdad; la vida y la muerte...

⁸⁶ Como nota aclaratoria, este cuento aparece en la edición de Alfaguara, *Cuentos más que completos* de Juan Bosch, con el título “Papá Juan.” Cabe decir que se trata del mismo cuento, pero con título diferente.

⁸⁷En “*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1499, 10 de diciembre, 1938, págs.2,69”. (Pichardo, 2009:21).

En otra vertiente, el tema de la mirada nos recuerda el cuento de Carlos Fuentes “El amante del teatro” (relato incluido en *Inquieta compañía*, cuya novela está arquitecturada por seis cuentos fantasmagóricos que esbozan la vieja tradición gótica decimonónica) soslaya la fantasía goticista en buena medida, más bien, ella posee un fuerte carácter metafísico. En esta obra, los personajes de carne y hueso vertebran la historia de fantasmas. Lo fantástico sucede en espacios cerrados: el departamento y el teatro.

La mirada es el tema capital en este cuento y los ojos miran más allá del amor y la muerte. A Lorenzo O’ Shea le invade el canon shakespeariano. El teatro es lo único que le hace sentirse vivo. Él es el amante del teatro. “El amante del teatro” es la resonancia shakespeariana. No obstante, en el cuento, existen variaciones en la unidad de acción, se sustituye el monólogo por la acción, gracias al capricho del vanidoso director Peter Massey, un dramaturgo del teatro de vanguardia. Ofelia, en el drama, es un personaje silenciado.

En el cuento, la cotidianidad de O’ Schea, se ve interrumpida por la *mirada*, y su vida se traspasa cuando *ella* aparece, ¿acaso se trata de Ofelia?

“El abuelo” es un cuento donde la mirada habla a través de los ojos. La mirada es el reflejo del alma de cada personaje: “El abuelo señaló el cocotal. Parecía no querer hablar, como siempre. Yo miré hacia el lugar que indicaba el dedo tostado” (Bosch: 1995:112). “El abuelo reía a medida que hablaba. Yo espiaba sus ojos negros, brillantes. En mi abuelo hablaban más los ojos que la boca” (Bosch, 1995:112).

Parafraseando a Gilbert Durand, en el sueño diurno suelen aparecer imágenes de la aureola, es decir, los personajes imaginados, a través de la imaginaria ascensión, el rostro pasa por el velo de la metamorfosis, esto es, en “halo de luz intensa”; así, esta impresión experimentada se trata nada menos que del campo de *la mirada*. Para Desoille, la mirada es representativa, en términos psicológicos lo que Freud llama el “superyó” o mirada inquisidora de la conciencia moral. Por consiguiente, el desprendimiento de la luz del halo luminoso, a la mirada, resulta natural: “porque es normal que el ojo, órgano de la vida, esté asociado al objeto de la visión, o sea, a la luz” (2004:157). No obstante, Desoille separa la imagen del ojo del simbolismo de la mirada, para él, la mirada es el símbolo del juicio moral, de la censura del “superyó”, mientras

que el ojo representaría un símbolo debilitado, “significativo de una vulgar vigilancia”. En el plano semantista, *ojo* o *mirada* están vinculados a la trascendencia, por tal razón es de interés para la mitología universal como para el psicoanálisis.

Si Edipo se arrancó los ojos para no ver el mundo, paradójicamente, el ojo y la visión se asocian al esquema de la elevación y de la trascendencia. Así, de manera fisiológica, los reflejos de gravitación y el sentido de verticalidad están vinculados al fenómeno quínésico y cenestésico a los factores visuales. Para el autor, los signos visuales, por remplazo condicional, pueden servir para determinar el lugar en el espacio y el equilibrio al mismo tiempo (Durand, 2004:157-158). En “El abuelo”, *ojo* o *mirada*, evidentemente, en su expresión arquetípica, desvela una semiología ética, moral y sensitiva, por ejemplo, en Papá Juan, la mirada, en términos de “la conciencia moral” es el oponente de Nico y mentor del niño Juan. El sentido verticalizante *ipso facto* es el ejemplo cabal de la moralidad en este personaje:

Yo vi a mi abuelo crecer hasta cubrirme el horizonte. Alzó los hombros, apretó la quijada con tal fuerza que los dientes crujieron, se pasó el dorso de la mano izquierda por los ojos y rompió la marcha.

Mi abuelo era alto, muy alto; su espalda se balanceaba al caminar; apenas movía los brazos, terminados en manos huesudas.

Yo marché tras él. También en mí había crecimiento. De pronto me subió una oleada caliente [...]

Yo me estrujaba los ojos con los puños (Bosch, 1995:11).

Así inicia y concluye el cuento, con el repudio que el abuelo siente por la muerte violenta de Mínguito, y el niño Juan que, lejos de escuchar historias de cuentos maravillosos, vive inmerso en el mundo de los adultos y *soliviantado* ve la muerte de su amigo.

En *El Nuevo Testamento*, la lámpara del cuerpo es el ojo, por tanto, si el ojo es sencillo, todo el cuerpo estará lleno de luz; pero si el ojo es maligno, el cuerpo estará cubierto de tinieblas. En otras palabras, “nuestros ojos no pueden enfocar más de un objeto a la vez”, por lo que si tratamos de ver, de manera simultánea, dos objetos nuestra visión resultará borrosa. De lo contrario, si fijamos la mirada en una sola cosa, nuestra visión será única, por consiguiente, nuestro cuerpo se revestirá de luz (Mateo, 1994:43).

En el *Evangelio* platónico de San Juan, la palabra está explícitamente asociada a la luz “que reluce en las tinieblas”, pero el isomorfismo de la palabra y de la luz es mucho más primitivo y universal que el platonismo juánico (Durand, 1992:159-160). Para el mitólogo, los textos upanisádicos asocian la luz, en algunas ocasiones al fuego y a la palabra; por ejemplo, entre los antiguos judíos, “la palabra preside la creación del universo”. En Jung, la etimología indoeuropea de “lo que brilla” es la misma que la del término que significa hablar”. Así, el arquetipo de la luz, es una hipóstasis simbólica de la omnipotencia (Durand, 2004:160).

Por lo demás, sirvan algunos fragmentos del cuento para ilustrar los isomorfismos arriba señalados: “El abuelo reía a medida que *hablaba*. Yo espiaba sus ojos negros, *brillantes*. En mi abuelo *hablan más los ojos que la boca*. El *sol* le ponía un *brillo tenue en la calva*” (Bosch, 1995: 112). Evidentemente, la metáfora arquetipal de la mirada esboza “la lámpara del cuerpo”, la luz. Más allá de este reflejo espiritual, también está el isomorfismo de la palabra y del arquetipo de la luz. El abuelo, en el cuento, es un hombre robustecido de inteligencia y de justicia que configura un simbolismo luminoso, celeste: “Recuerdo fijamente cómo se alzó mi abuelo; casi estrujaba los puños entre los ojos de Nico. Habló⁸⁸ con indignación, con voz de trueno: - ¡Cómo demonios lo iba a hacer aposta, muchacho!” (Bosch, 1995:116):

El se volvió al camino. Me pareció que no podía ver porque sus ojos eran como telas estiradas. Llamó al otro grupo, y cuando tuvo frente a sí a Nico, su mano grande, su mano de trabajador, dibujó un semicírculo imponente en el aire⁸⁹. La voz era sorda y agria.

-¡Asesino! (Bosch, 1995:117).

En el cuento, la narración en primera persona del singular (narrador testigo de los hechos) se ve interrumpida (o da paso) a otra voz narrativa, metadieética, la cual configurada (en un segundo plano) por el relato del abuelo sirve de enlace para la “diégesis principal” del cuento. Evidentemente, las historias corren paralelamente, se entretejen y se tocan.

⁸⁸“En Platón, la visión mítica es el contrapunto de la dialéctica verbal; demostrar es sinónimo de mostrar”. (Durand, 2004:159).

⁸⁹“En la tradición india, el aire está estrechamente asociado a la palabra”. (Durand, 2004: 182).

La anécdota del cuento es muy simple, existe un desdoblamiento temático donde el paradigma de lo cotidiano se impone en el relato. Por un lado, se narra la historia de la violenta muerte de Minguito a manos de Nico, quien en venganza (“después de haber recibido, accidentalmente, un golpe de coco en la cabeza por parte de Miguito”), bajo pretexto de limpiar la afrenta, mata a Minguito en el camino real, a saber, el verdadero móvil de la trama es un crimen pasional de amores compartidos. Por otra parte, de manera simultánea, el abuelo Gaviño narra, amorosamente, al niño Juan la historia de Ignacio de Loyola⁹⁰ quien fundó la Orden de Jesús y a quien por sus maldades la iglesia lo canonizó. El hilo narrativo presenta cortes abruptos a modo de un bosquejo ateísta y de subestimación de la iglesia católica.

En el cuento, el autor coloca al lector frente a la realidad cotidiana, donde asistimos al encuentro de dos historias: la ficcional (relatada por el niño Juan Bosch) y la histórica (contada por el abuelo materno Juan Gaviño)⁹¹, cuyo tema capital del cuento es el crimen. El narrador, en primera persona y testigo, vierte, en este relato, la influencia que recibió del abuelo. El sentimiento amoroso es compartido. Juan Bosch, en este cuento de corte autobiográfico, evoca los recuerdos de su niñez.

El relato breve se desarrolla en un espacio abierto, en donde el camino sirve de escenario para el crimen. Recordemos que el camino es un recurso infaltable en la obra boschiana y no ha de extrañarnos que, en este cuento, reivindique la dialéctica de la muerte y la angustia de los personajes; ya Matos Moquete nos ha señalado en párrafos atrás que “mirada y camino son inseparables” en la obra del escritor vegano; así también, Coronada Pichardo sobre este tema comenta: “Es un lugar propicio para el ajuste de cuentas, por ser un lugar de paso, donde no hay que atender al orden y en el que se plantea la imposibilidad de faltar al respeto de nadie porque no tiene dueño” (2009: 290). En el cuento, se vislumbra:

⁹⁰Ignacio de Loyola fue militar y luego religioso español, fundador de la Orden de Jesús. Asimismo, fue líder religioso de la Contrarreforma que marcó su obediencia absoluta por el Papa Gregorio XV. La iglesia católica lo canonizó en 1622.

⁹¹“Juan Gaviño nacido en 1850, en San Lorenzo de la Guardia, Galicia, España, y Doña Petronila Costales, de nacionalidad puertorriqueña, nacida hacia 1855”. (Gerón, 1993: 22). Ambos abuelos maternos de Juan Bosch.

“Los dos cuentos autobiográficos de Bosch muestran el “orgullo” de su ascendencia española, lo que lo vincula directamente con la tradición cultural y literaria de ese país, a través de las lecturas del abuelo [...] Por ello, esos actos de vida, como expresión de la experiencia colectiva, resuenan en la estructura de sentimientos de los cuentos de Bosch”. (Holguín, 2013:439).

-Don Juan...fíjese que yo...yo...no le...no le he faltado el respeto...Por eso...

-¡Asesino!- le escupió mi abuelo, casi sobre su oído [...]

-Por eso... no lo maté... en su casa...don Juan...-seguía Nico-. Fíjese que fue...que fue en el camino real... (Bosch, 1995:118).

“El Abuelo” a todas luces exhibe la relación afectiva entre el abuelo Juan Gaviño y el nieto Juan Bosch. La subjetividad boschiana se deja sentir, a flor de piel, como en algunos de sus incipientes romances: “Oh papá Juan, papá Juan, Rey Gaspar de los abuelos” (Bosch, en Matos, 2009: 72), va de suyo que la poeticidad del abuelo sea parte del universo narrativo del autor: “El abuelo pertenece, en el recuerdo del nieto, al mundo de lo mitológico” (1990:74). Pero también figura como un representante de la justicia.

Mirada, sentidos y camino en una relación simbiótica construyen la historia del triángulo amoroso donde se enmascara el tema del honor, propio de la literatura del siglo de oro español. El crimen pasional, en este cuento, queda a la intemperie como el mismo espacio donde se desarrolla la trama, en el “dibujo de un semicírculo” del universo narrado: “[...] y cuando tuvo frente a sí a Nico, su mano grande, su mano de trabajador, dibujó un semicírculo imponente en el aire. La voz era sorda y agria. - ¡Asesino!” (Bosch, 1995: 117).

En el cuento, Nico, un hombre malo y mentiroso que mata a sangre fría a Minguito, logra fundirse con el personaje Ignacio de Loyola: “Vi después a Nico tendido boca abajo, con los brazos en cruz, y a Minguito bajar de golpe, resbalando por la leve inclinación del tronco” (Bosch, 1995:114-115).

Así, el discurso del abuelo que parece alterar el relato del niño Juan, contribuye a darle seguimiento y logra ensancharse en la diégesis del cuento. En la cotidianidad de la realidad cibaëña, bajo el encanto amoroso de las figuras abuelo-nieto, y de la metaficcionalidad del cuento, la senda de la muerte se convierte en otra cotidianidad: “El imperio de las pasiones, de lo irracional en la vida afectiva, es predominante en el ambiente cultural y la violencia es una experiencia cotidiana [...]”. “La soberbia de Nico representa el “imperio” de la “irracional” fuerza bruta” (Sang Ben, 2005:99).

1.4.2. Los recursos artísticos en “El Abuelo”

Juan Bosch no deja de sorprendernos en la estructura de su cuentística, la rigurosa técnica narrativa se impone en este cuento que ciñe la vanguardia literaria hispanoamericana de principios del *siglo XX*. Bosch luce una perfección estilística en este cuento y no deja, en el argumento, nada sin justificar. Teoría y praxis están imbricadas en la sutileza del universo boschiano.

“El Abuelo”, en el orden de la narración, presenta una estructura cíclica, cuyas marcas textuales aluden (por su relación circular), por ejemplo: “tenía en la mano el sombrero negro y le daba *vueltas*” (Bosch, 1995:112); “el sol hacía brillar los *cocos* recién tumbados y la *calva* de abuelo” (Bosch, 1995:115); otra expresión de mayor intensidad es la descripción de los ojos de los personajes, *ipso facto*, como ya mencioné párrafos atrás, la mirada es el eje discursivo del relato; no menos, la construcción narrativa en espiral que inicia *in extrema res*. En el cuento, la técnica del *flashback* da un giro retrospectivo para instalarnos en el hilo narrativo de Papá Juan.

El sol, recurso imprescindible en la narrativa boschiana y se presenta, en principio, a manera de *leitmotiv* que corre, paralelamente, con las acciones de los personajes; el sol se funde según el estado anímico de los personajes: “En mi abuelo hablaban más los ojos que la boca. El sol le ponía un brillo tenue en la calva” (Bosch, 1995:112). “El sol se colocaba blandamente por entre las hojas y se posaba en la camisa blanca del abuelito” (pp.116-117). “El sol brillaba en las hojas y pegaba en la cara negra de Minguito” (p. 114). “El sol hacía brillar los cocos recién tumbados y la calva de abuelo” (p.115).

Obsérvese que el sol forma parte de la vida cotidiana de los personajes y llega a tornarse un elemento subordinado, encarnado en cada uno de ellos. El sol atraviesa y acaricia a los personajes, por ejemplo, a Papá Juan y a Minguito, hombres de gran nobleza; así como las historias narradas se subordinan, también la naturaleza con los personajes, pero en esta ocasión, no se percibe el “Sol negro”⁹², calcinante y destructor

⁹² “Lo cual explica la curiosa expresión del Rig Veda, que califica al Sol de “negro”: Savitri, dios solar. Es a la vez la divinidad de las tinieblas. En China se encuentra la misma concepción del Sol negro, Ho, que se relaciona con el principio Yin, el elemento nocturno femenino, húmedo y paradójicamente lunar”. (Durand, 2004:92).

como en “La mujer” y “Dos pesos de agua”, antes bien, en “El Abuelo”, el sol apacible es una metáfora que abraza con ternura a los personajes citados.

Cabe señalar que para Zambrano:

La metáfora permite una nueva visión, una nueva organización del universo, un nuevo orden, pero lo realmente nuevo son las asociaciones que permiten ese nuevo orden. Inventar una metáfora es crear asociaciones nuevas. *Dar lugar* a una metáfora (abrir un lugar) es *crear* un sentido. Y, si toda realidad, como piensa Zambrano, exige ser descifrada de un modo tan nuevo como nueva es la forma de presentarse la realidad en cada momento, la razón que la descifre habrá de ser razón creadora” (Maillard, 1992:161),

A continuación, veamos algunos ejemplos de metáforas y de otras figuras retóricas:

El abuelo reía a medida que hablaba. Yo espiaba sus ojos negros, brillantes. En mi abuelo hablaban más los ojos que la boca. El sol le ponía un brillo tenue en la calva.

De momento me pareció que abuelo no pensaba en lo que decía. Miraba lejos, seguramente. Sus ojos no tenían brillo, sino claridad, claridad honda. Parecían charcos de agua limpia.

El sol hacía brillar los cocos recién tumbados y la calva de abuelo.

El sol brillaba en las hojas y pegaba en la cara negra de Minguito.

El sol se colocaba blandamente por entre las hojas y se posaba en la camisa blanca del abuelito.

Sobre estas metáforas, con respecto al isomorfismo del *Sol uranio* y de la visión, Durand señala que estos isomorfismos siempre inducen intenciones intelectuales, cuando no morales: “La visión es inductora de clarividencia y, sobre todo, de rectitud moral [...] La claridad, lo repentino, la rectitud de la luz⁹³ como de la soberana derecha moral” (2004: 158).

⁹³“De las cosas creadas, la más hermosa de todas es la luz: es el símbolo de todo lo bueno y de todo lo saludable. En todas las religiones simboliza la salvación eterna, así como las tinieblas son el emblema de la condenación”. (Schopenhauer, 2013:209).

Evidentemente, Juan Bosch conocedor de lo que escribe, y con hábil expresión estilística se vale del isomorfismo del *Sol uranio* y *de la visión* y, bajo los umbrales de la poesía rinde tributo a una figura connotada de la moralidad y de la inteligencia, Papá Juan.

Por otra parte, en *El Nuevo Testamento*, los perros y los cerdos representan las personas que son religiosas, pero no limpias (Mateo, 1994: 45). En el apartado anterior, se mencionó que Nico es un personaje que se empareja con Ignacio de Loyola. De esto, sirva para ilustrar las siguientes imágenes:

Garantía lamía la sangre y caminaba sobre la enramada, tras la huella roja que dejó Minguito (Bosch, 1995:118).

Minguito acostumbraba jugar conmigo en la enramada. Era bajetón, regordete, *negro*; sus ojos pardos no miraban: *acariciaban*, (p.111). A manera de metáfora continuada, leemos: Garantía, *color miel de abeja buena*, era flaco, largo, y sus ojos me gustaban porque *miraban* con cierta tristeza. No sé qué de persona sufriendo había en los *ojos* de Garantía. La noche anterior había ido a algún *festín de cerdo muerto* [...] (Bosch, 1995:115).

El narrador testigo, en primera persona del singular, dice: “Nico era alto, delgado, con piernas y brazos flacos. Tenía el *color de calabazo seco* y *juraba*⁹⁴ a cada rato [...] Vi después a Nico tendido boca abajo, con los *brazos en cruz* [...]” (Bosch, 1995:118).

A saber, entre las imágenes de Minguito, de Nico y del perro Garantía, existe un contenido oximorónico que lejos de excluirse se complementa en la diégesis discursiva. De acuerdo con el simbolismo bíblico (ya señalado líneas arriba), Nico establece un paralelismo con Garantía. No obstante, para Gilbert Durand, este simbolismo animal, el símbolo teriomorfo como es el caso del animal doméstico, el perro, tendría una valoración positiva. Así, esta simbología teriomorfa en su ambivalencia semántica, también nos acerca a un simbolismo ctónico; por ejemplo, en la campaña francesa se dice que un perro⁹⁵“aúlla a la Luna” o bien que “aúlla a la muerte” (Durand, 2004:90). Así también, en la tradición de las culturas prehispánicas. “Más profundamente, como el buitre, el perro es acompañante del muerto en su viaje nocturno

⁹⁴ Nico es un hombre que toca los límites de la maldad. Entre líneas leemos que es mentiroso y su boca se mimetiza con el hocico del cerdo.

⁹⁵ “Los perros también simbolizan a Hécate”. (Durand, 2004: 90).

Hécate fue una diosa de las tierras salvajes y de los partos. Se le atribuyen vínculos oscuros con el inframundo y la brujería en la Atenas clásica, por ello también recibió la connotación, en Alejandría, de la Reina de los fantasmas.

por el mar” (Ciriot, 1969: 365). En el cuento, Garantía es el que acompaña a Minguito en su viaje de la muerte, pero recordemos que también existe un semantismo con Nico.

Como se mencionó, en párrafos atrás, la muerte es motivada por el crimen pasional, por ende, la sangre tiene connotaciones pasionales en el cuento. Sobre el simbolismo de la sangre, de manera extendida, se ha expuesto en el apartado de la metáfora y el inconsciente colectivo en “La mujer”.

Ahora bien, en la construcción artística del cuento, algunas acciones de los personajes se repiten o presentan un nivel de concatenación, lo cual ofrece una mayor expresividad poética a la prosa narrada. Veamos:

a) Yo me estrujaba los ojos con los puños (p.111).

a) Recuerdo fijamente cómo se alzó mi abuelo; casi estrujaba los puños entre los ojos de Nico. (p.116).

b) La noche anterior había ido a algún festín de cerdo muerto. Cuando entró, todo él contrito, el rabo entre las piernas, papá Juan lo llamó con rudeza. Vino pasito, pasito; se acurrucó junto a los pies de abuelo y pegó el hocico en la tierra. (pp. 115-116).

b) Nico se acercó más aún. Tenía la cabeza baja y se le veía la frente pálida.

b) Nico alzó los hombros. Era ahora una dolorosa figura de hombre vencido, destrozado. Todo él parecía acurrucarse y alejarse, alejarse... (pp. 117-118).

c) Me había dejado la escena como estrujado. Recordaba las piezas de ropa, cuando las retuercen para extraerles el agua, antes de ponerlas a secar (p.116).

c) [...] se me antojó que estaría mojado, como si hubiera llovido (p.118).

a) De pronto me subió una oleada caliente, llenándome el pecho, y rompí en llanto. Había visto a Garantía lamer la sangre (p.111).

a) Entonces fue cuando sentí aquella oleada caliente que me llenaba el pecho: Garantía lamía la sangre y caminaba sobre la enramada, tras la huella roja que dejó Minguito (p.118).

Metáforas continuadas:

- a) Sus ojos pardos no miraban: *acariciaban* (p.111).
- a) *Sus ojos pardos parecían no vernos* (p.114).
- a) Yo corrí tras él y tropecé con la *mirada muerta* de Minguito, con la mirada que era espesa y a *flor de ojos* (p.117).

Por lo demás, podemos decir que Juan Bosch, en este cuento, emplea otro procedimiento retórico, que es la hipérbole⁹⁶: “Aquí, junto a mí, mi abuelo encorvado movía el brazo y hablaba con lentitud *más impresionante que un incendio*” (Bosch, 1995: 118). “Recuerdo fijamente cómo se alzó mi abuelo [...] Habló con indignación, con *voz de trueno*” (Bosch, 1995:116).

1.5.1. Un retrato lírico del cuento “La mujer” y un atisbo a la técnica narrativa en Juan Bosch.

El ritmo de lo que se lee y de lo que no se lee construye el placer de los grandes relatos.

Barthes

El cuento “La mujer”(1932)⁹⁷, en mi opinión, merece un estudio atento por su carácter, fuertemente retórico, así como por ser, quizá, uno de los mejores escritos en la tradición de la literatura hispanoamericana. Al respecto, en compartida apreciación, para Fernández Olmos:

[...] el cuento se puede considerar como una metáfora de la historia latinoamericana en general y de la República Dominicana en particular tal como se ha configurado en varios aspectos principales: el estancamiento y el subdesarrollo de las fuerzas productivas (la natulaleza en decadencia, la carretera abandonada y muerta que una vez tuvo vida), la explotación y la dominación y la dependencia externa e interna (2009:571).

⁹⁶“Figura retórica consistente en ofrecer una visión desproporcionada de una realidad, ampliándola o disminuyéndola. La hipérbole se concreta en el uso de términos enfáticos y expresiones exageradas”. (Estébanez, 1999: 507).

⁹⁷Su primera publicación aparece en la revista *Bahoruco*. Y en 1933, en el primer libro *Camino Real*. “*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n°1493, 22 de octubre, 1938, pág.5”. (Pichardo, 2009:21).

En principio, resulta necesario establecer una definición sobre la metáfora para el análisis literario del cuento:

Es un procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene alguna relación de semejanza. Desde la retórica grecolatina (Aristóteles, Quintiliano) se viene considerando la metáfora como una comparación implícita, fundada sobre el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros (Estébanez, 1999: 661).

En Juan Bosch, la metáfora, que retrata aspectos de la realidad social, histórica y política de la República Dominicana, es el eje nodal que sirve de espécimen para arquitecturar la imagen simbólica arquetípica de su cuentística.

Por otra parte, Juan Bosch, en su teoría *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, discurre sobre el quehacer de un buen escritor y dice:

El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho [...] El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema [...] Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos (Bosch, 1967: 11).

Evidentemente, la narrativa de Juan Bosch pone de manifiesto las débiles estructuras políticas y sociales de la República Dominicana. La realidad social, con su drama psicosocial, de hondas emociones, es una de tantas historias de los pueblos de América Latina. Bosch, en un universo poético, monta el escenario del binarismo civilización y barbarie, de cuyas fuerzas en pugna se erige el espacio para la creación de la metáfora y del mito:

Así, pues, “La mujer” este maravilloso cuento es una narración profundamente humana y de hondo lirismo, en cuya prosa poética, a decir verdad, también se puede leer como un poema de intensidad rítmica marcada por el acento grave. Incháustegui afirma que se trata de “un logro bien marcado que contiene este cuento es su composición simétrica la imagen dramática y poética que refleja [...]”. “La mujer” está escrito con técnica poética, pero delicadamente, en forma tal que el lector no se percata” (García, 2009:216).

El cuento, en su hechura artística, se presenta en un retablo de contrastes que parten del binarismo civilización y barbarie, dos concepciones que se cruzan en el texto y lo entretejen. En “La mujer”, los personajes se cosifican y las cosas se humanizan.(Reyes & Sima, 1995:6). Al respecto, García sustenta que:

“La mujer” presenta una estructura matriz; porque los dos planos, el cruce de estos dos planos, está en la temática, no en la estructura misma de la narración, es decir, no hay recurso de

dobles planos narrativos delimitados [...] sino puntos convergentes donde se tocan los dos núcleos temáticos: la mujer y la carretera. Sin embargo, hecha esta aclaración, cabe a “La mujer” ser único y rector a la vez” (2009: 216).

Esta narración breve alegoriza la barbarie social y política del hombre contemporáneo. En Bosch, el rasgo de barbarie marca la estirpe de su cuentística y, puesto que el arte es simbólico y de constitución polisémica, podemos decir que el tema cardinal del cuento es la esfera de dos mitades dicotómicas: vida y muerte o ¿la metáfora de la muerte? Ahora bien, para ilustrar este eje temático, sirvan de ejemplo tanto los sustantivos como los adjetivos que encuadran, perfectamente, en la estructura del cuento “La mujer” como símbolos de la muerte:

[...] la muerte y el miedo a ella se convierten en la fuente de las predicciones negativas de la psicología: “mal”, “sombras”, “inconsciente”, “psicópata”, “regresivo”, “impactante” “cortante”, “destrutivo”, “inconexo”, “frío”... ¿acaso no son estas palabras y signos “teñidos con la muerte” enemigos de la vida y el amor? (Hillman, 1994: 177).

En “La mujer”, “los animales ctónico-funerarios” *de facto*, y los únicos que aparecen en el cuento son las *aves rapaces* de aspecto tétrico posadas en los cactus espinosos que refuerzan no solo el ambiente fúnebre, sino que se personifican en la trama del cuento. Las aves rapaces como espíritus del inframundo parecen encarar al Dios Sol: “Tal vez aves rapaces coronen cactus. Y los cactus están allá, más lejos, embutidos en el acero blanco” (Bosch, 1995:9). Sobre este contenido temático, en adelante se concretará la idea.

En la vertiente de la muerte, Víctor Villegas, en el capítulo *Presencia de Juan Bosch*, arguye que:

La carretera es el Hades en el cuento de Bosch. Todos los hombres sienten el Hades en el vivir de Occidente, aunque no sean helenos [...]. Está allí, en el paisaje, muerta asesinada por el sol y nadie ni nada la resucitará. Nadie puede hacer – ni siquiera los dioses- que el Hades, lugar de los muertos y de la muerte, deje de ser el Hades.

[...]. Aquello que estaba tirado en medio de la carretera muerta, ni era una piedra ni un becerro; era la muerte. Era la fuerza mortal, retenida en la mujer, habitante del Hades, que habrá de tronchar la vida de Quico, quien intentó poner paz en la disputa del marido y la mujer, habitantes del Orco, de las regiones oscuras (2009: 59-60).

En tanto para Diógenes Valdez, el amor (Eros) y la muerte (Thanatos) son dos elementos presentes en el cuento “La mujer”:

Esos dos instintos están marcadamente acentuados en el personaje femenino del cuento “La mujer”. Por naturaleza ella es la que lleva vida en su interior y la creación de la misma solo es posible a través del amor [...]. Esta mujer también lleva dentro de sí, el instinto de Thanatos.

[...] *La muerte*, de manera metafórica, está presente en los hombres que trabajan en la carretera; son ellos quienes construyen esa muerte que simboliza la “gran momia” (2010: 26).

Retomando la línea de la teoría del cuento de Juan Bosch, el autor dominicano, en este relato, muestra, de manera extraordinaria, un dominio de la técnica narrativa, es acorde

a su teoría del cuento: “el género tiene una técnica y ésta debe conocerse a fondo” (Bosch, 1967:16). El autor de “Luis Pie”, mueve cada pieza (casi en un sentido laberíntico) que obliga, a veces, al lector a reconstruir, o hacer conexiones metafóricas, verbos con sustantivos, adjetivos antitéticos o paralelismos⁹⁸, algunas elisiones verbales e incluso estructurales, construcción de oraciones cortas (quizá influencia de Hemingway) y, rara vez las presenta con carácter dubitativo para luego estructurarlas en declarativas o aseverativas, por ejemplo: “Tal vez aves rapaces coronen cactus”; “Y los cactus, los cactus coronados de aves rapaces” (Bosch, 1995: 9-10).

Juan Bosch, con precisión y con un estilo altamente poético y vigoroso de su prosa, recrea la realidad dominicana bajo el paisaje rural cibaeño, desolado, enfermo y desesperanzado; va urdiendo paralelismos, símiles, metonimias, reduplicaciones, prosopopeyas, alegorías, sinestesias, antítesis y por supuesto la metáfora. A continuación, se presentan algunos de ejemplos retóricos:

Paralelismos: La retórica de la muerte:

- a) *El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo, un rojo que se hizo blanco.*
- b) *La desenterraron hombres con picos y palas. Cantaban y picaban; algunos había, sin embargo, que ni cantaban ni picaban.*
- c) *La mujer se le veía, primero, como un punto negro,/ después, como una piedra que hubieran dejado sobre la momia larga. Obsérvese que, en la segunda oración, existe una elisión verbal (veía).*
- d) *A medida que se avanzaba crecía aquello [...] Crecía y Quico se dijo [...]*
- e) *–Pero si nadie pasó, Chepe: nadie pasó–quería ella explicar.*
- f) *Él veía a la mujer sangrando por la nariz. La sangre no le daba miedo, no [...] De seguro mamá moriría si seguía sangrando.*
- g) *Junto a la puerta estaba la piedra; una piedra como lava [...]*
- h) *Absorbía aquella sangre tan roja, tan abundante.*
- i) *Corrió. Sentía flojedad en las coyunturas. Quería ver si alguien venía.*
- j) *Tal vez aves rapaces coronen cactus. Y los cactus están allá.*

⁹⁸ En el cuento, el número dos está representado por las siguientes acciones o descripciones: “Quico tenía agua para dos días”; “cantaban y picaban; ni cantaban y picaban”; “dobló las rodillas”; sentía flojedad en las coyunturas; “el pelo era de estopa; “todo el pelo suelto; “un rojo que se hizo blanco”; “camisa listada”; “se entabló la lucha entre los dos hombres”; “el niño pequeñín, pequeñín”; “carretera-mujer”; cuatro personajes, por citar algunos ejemplos.

Y la marca del tiempo cíclico en los sustantivos: monedas y rueda.

Reduplicación:

- a) Ansioso de quemarse *día a día*.
- b) Y *los cactus, los cactus* coronados de aves rapaces.
- c) -¡*Hija de mala madre! ¡Hija de mala madre!*
- d) *El niño pequeñín, pequeñín* [...]
- e) La carretera está *muerta*, totalmente *muerta*.
- f) Y *los cactus, los cactus* coronados de aves rapaces.

Sinestesia:

- a) Sentía dolor por los gritos del niño.
- b) La sangre no le daba miedo, no, solamente deseos de llorar, de gritar mucho.

Prosopopeya:

- a) *La carretera está muerta*. Nadie ni nada la resucitará.
- b) Después aquel *polvo* murió.
- c) Sólo estaba el sol que la mató.
- d) *La muerta* atravesaba *sábanas y lomas* y los vientos traían *polvo* sobre ella.
- e) *La carretera muerta, totalmente muerta*.

Metonimia:

- a) El *acero blanco* se volvía rojo.
- b) Aquel *acero blanco*, transparente, le había vuelto fiero, de seguro.
- c) Pronto la *carretera* iba a quemar el cuerpo, las rodillas por lo menos de aquellas criatura desnuda.

La sinestesia, que es un grado de metáfora, en su “transposición de los sentidos” crea imágenes del dolor humano. En otro apartado, se esbozará el fenómeno sensorial en el cuento.

En el plano metonímico, éste alterna con el sol y, en adelante, se pondrá de relieve la función retórica de este elemento cósmico. Así también, se abordará, la figura literaria de la prosopopeya.

En Bosch, el juego de paralelismo, de aliteración, de reduplicación, de símiles, de analogías y otras figuras literarias, muchas veces se encarna en la mujer-carretera; la mujer-becerro, la mujer-punto negro y la mujer-piedra.

En el escritor dominicano, teoría y praxis se imbrican en la sutileza del universo poético de su cuentística. Juan Bosch, con su cosmovisión de la realidad social de la República Dominicana, finca la metáfora mitológica de alcance universal. El autor vegano no solo tiene un dominio de la técnica narrativa (ya citado líneas arriba), sino también de la lengua, y esa es otra condición para escribir un buen cuento como él mismo señala en su teoría. En Bosch, hay tanta riqueza poética como economía lingüística.

El autor de “El río y su enemigo” defiende que el tema de un cuento debe ser específico y de carácter universal, incluso, bajo pretexto, el núcleo temático puede tener la faz local, pero en su tratamiento estará la trascendencia universal (Bosch: 1967). Así, Juan E. Bosch Gaviño, desde la realidad social, histórica, cultural y política de la República Dominicana, logra el carácter universal en su narrativa. El cuento “La mujer” es una obra maestra.

En “La mujer”, la estructura circular del cuento resulta, estilísticamente hablando, una técnica bien lograda, el tiempo es cíclico, el relato concluye como inicia (véase, en este apartado, la nota de pie de página). Así, la mujer después de matar al hombre regresa al mismo lugar, a la carretera. A renglón seguido léase esto:

Corrió. Sentía flojedad en las coyunturas. Quería ver si alguien venía. Pero sobre la gran carretera muerta, totalmente muerta, sólo estaba el sol que la mató. Allá, al final de la planicie, la colina de arenas que amontonaron los vientos. Y cactus, embutidos en el acero (Bosch, 1995:13).

1.5.2. El sol como personaje

En “La mujer”, el sol es la materia prima que sirve de espécimen para el constructo de este cuento. El sol es la focalización de otro personaje, omnipotente, que en su expresión lírica, trasciende a los personajes hasta aniquilarlos: “Pero sobre la gran carretera muerta, totalmente muerta, solo estaba el sol que la mató” (Bosch, 1995:13). El sol es un refuerzo estructural en la obra que se ensancha con la trama en una conjugación retórica de luz⁹⁹ y sombra, en un claroscuro que intensifica el patetismo de la trama.

⁹⁹ “Tanto la construcción artística como la importancia concedida a la luz y al sonido de la composición denuncian la herencia modernista. Igual que el venezolano Rómulo Gallegos, Juan Bosch sabe adaptar las

1.5.3.El simbolismo del sol en “La mujer”

En el cuento “La mujer”, la focalización del sol con su ambivalencia de colores resplandecientes, rojo, blanco, negro y el fenómeno de lo invisible, funda imágenes que dan paso al símbolo arquetípico en el cuento. Juan Bosch, en su obra, pone el acento en el Sol “negro”, el del mundo de las tinieblas; la faz ambivalente del astro recupera la imagen del sol *niger*, es decir, el “aspecto maléfico y devorador: “El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo, un rojo que se hizo blanco, y sigue ahí, sobre el lomo de la carretera” (Bosch, 1997:9).

Lo cual explica la curiosa expresión del Rig Veda, que califica al Sol de “negro”: Savitri, dios solar. Es a la vez la divinidad de las tinieblas. En China se encuentra la misma concepción del Sol negro, Ho, que se relaciona con el principio Yin, el elemento nocturno femenino, húmedo y paradójicamente lunar (Durand, 2004: 92).

Para Jung el Sol es, en realidad, un símbolo de la fuente de la vida y de la definitiva totalidad del hombre (pues la totalidad solo está representada por la *coniunctio* del Sol y la Luna, como rey y reina, hermano y hermana.

[...] El Sol es ambivalente; de un lado es “resplandeciente” y de otro “negro” o invisible, siendo entonces asociado a animales ctónico-funerarios como el caballo y la serpiente. La alquimia recogió esta imagen del sol *niger* para simbolizar la “primera materia”, el inconsciente en su estado inferior y no elaborado [...]. (Cirlot, 1969: 423).

En Durand, el simbolismo del Sol se relaciona también con la *corona* solar, la corona de rayos, atributo de Mitra-Helios [...] Sin duda, la imagen de la corona y la aureola se vincula a la constelación simbólica del círculo y del *mandala*. En su origen, la corona, como la aureola cristiana o la búdica, parece ser solar (2004:156). Incluso para Cirlot el simbolismo del sol se interpreta como rueda, la connotación es semejante a la que le otorga Durand:

Una de las formas elementales del simbolismo de la rueda consiste en la interpretación del sol como rueda, y de las ruedas ornamentales como emblemas solares. A este propósito, Krappe señala que uno de los conceptos más extendidos de la Antigüedad es la idea del sol como rueda [...] La rueda de fuego simboliza, en síntesis, por consiguiente, las fuerzas cósmicas en movimiento y el tiempo como proceso [...] (rotación de todo ciclo) [...] También la esvástica, que es un signo intermedio entre la cruz y la rueda, es considerada por unos como signo solar y por otros como signo del polo (1969: 395).

Por otra parte, en el hilo narrativo del cuento, se ignora la procedencia de Quico, no sabemos de dónde viene y adónde va; sin embargo, no puede torcer su destino trágico, la muerte. En el cuento, Quico “sale de la nada sufre luego por la muerte la pérdida de aquel don y vuelve a la nada de donde salió” (Schopenhauer, 2009: 281).El camino de

innovaciones modernistas para dar más relieve a la escena criollista. Además, la imagen deslumbrante de la carretera indica cierta influencia del surrealismo”. (Menton, 1991:310).

Quico es sinuoso, desesperanzado, vacío (como el de los otros personajes), en él impera la corona de *cactus*, el inframundo bajo el reino de Hades: “Tal vez aves rapaces coronen cactus. Y los cactus están allá, más lejos, embutidos en el acero blanco” (Bosch, 1997:9). Pero Quico no es un muerto como nos sugiere Víctor Villegas en *Presencia de Juan Bosch*. Él es un hombre concreto de carne y hueso de “ser y no ser / vida y muerte”. Y si nos quedara algún resquicio de la duda, léase la imagen que sigue: “La tierra de piso absorbía aquella sangre tan roja tan abundante. Chepe veía la luz brillar en ella” (Bosch, 1995: 12). Los muertos como señala Jung, son sombras sin huesos, sin cuerpo y sin sangre. En el cuento, Chepe, siente, y ve proyectada su muerte en él; sobre la poética de la sangre, Bachelard dice: “la sangre nunca es feliz” (Durand, 2004:113). Más aún, la imagen de la sangre/muerte da paso a la interpretación del símbolo:

Desde los ángulos del orden cromático y biológico, la sangre, correspondiente al color rojo, expone el final de una serie que tiene en su origen la luz solar y el color amarillo, y en medio el verde y la vida vegetal. El paso del amarillo al verde y al rojo aparece en relación con un aumento progresivo de hierro. En conexiones tan estrechas como la sangre y el color rojo, es evidente que ambos elementos exprésense mutuamente; las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de ésta se trasvasa al matiz. En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto de sacrificio (Cirlot, 1969: 398-399).

Sin duda alguna, Juan Bosch es un conocedor de lo que escribe. El matiz del sol y el semantismo del drama que le otorga a este fenómeno de la naturaleza, resulta bien fundamentado en su obra.

En “La mujer”, el sol adopta la figura dionisiaca,¹⁰⁰ la violencia de lo humano; el sol aparece en ese mundo inferior de carácter oscuro donde descansa lo inconsciente, pero al alcance de la dialéctica junguiana, vislumbramos que: “El inconsciente es tan sólo la dimensión de lo ignoto. Para Jung, esta zona se divide en otras dos: el *inconsciente personal*, que reúne contenidos de experiencia personal, y el *inconsciente colectivo*, innato y universal” (Maillard, 1992: 70-71).

En la anécdota del cuento, recordemos que la mujer por no dejar que su hijo sufra de hambre, prefiere darle de beber la leche al niño, y no venderla como su marido se lo había encomendado. Esta acción es el móvil que refuerza el drama doméstico. La

¹⁰⁰“Para Nietzsche lo dionisiaco representa el sentido intenso de la vida. Y es en esta intensidad donde el superhombre libera toda su energía vital mediante su naturaleza animal y divina. Es en la incontinencia pasional donde el hombre encuentra su identificación con el universo, con el caos primigenio”. (Deldid, 2011).

mujer, “La Gran Madre¹⁰¹ y a su ritual de fertilidad, encargado de satisfacer la necesidad más elemental de la humanidad: la alimentación (Neumann: 1994: 60), transgrede una orden por amor a su hijo, engaña al marido y le dice que la leche se había descompuesto. Por ejemplo, en el cuento, en la sangre derramada se elucida *un símbolo perfecto de sacrificio* por el hijo. “Amar significa que otro habita en nosotros. El amor es una presencia, y amar quiere decir sentirse dualidad” (Ortiz-Osés 1994:260); empero, ¿acaso por amor dual ella mata a Quico? Recordemos que el rojo también es de naturaleza pasional; no obstante, no olvidemos que Quico (por el juego óptico), quizá causado por el sol, había confundido a la mujer con el *punto místico*.

1.5.4. Una retórica de la mirada y de los sentidos en “La mujer”

En “La dominicanidad indignada en los cuentos de Juan Bosch”, Matos Moquete nos dice que el autor vegano “inaugura una poética y una política de caminos a través de mirar, a partir de “Camino real”. “Mirada y camino son inseparables.” Estos elementos se conjugan en una sostenida angustia, pero, en el fondo, existe una intención ética y moral de los personajes (2009:130).

Por su parte, Mora Serrano manifiesta que:

Los personajes recios, como aguafuertes a veces, de los cuentos de Juan Bosch, algunos ciertamente inolvidables y partes ya de la ciudadanía literaria, se presentan regularmente con dos o tres imágenes gráficas, y si hubiera un verbo dominante, yo diría que es el verbo ver [...] En “La mujer”, encontramos una narración totalmente visual, casi cinematográfica. Todo sucede ante los ojos del lector y todo está preparado para que él vea (2002: 93).

Lo que entre líneas se lee, en los asideros de la narrativa boschiana, cierra toda posibilidad de elucubrar falsas expectativas en el cuento:

El lenguaje utilizado es de alto valor sensorial, combinando los sentidos de vista y tacto (*el sol de acero, tan candente al rojo vivo*). El sol y la luz, vida y fuerza contrastan con la piel gris y la muerte de la carretera (Fernández, 2009: 558).

Sin duda alguna, el cuento “La mujer” es una narración de los sentidos, sensorial, pero el sentido de la vista, como decía Louis Lambert, “los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver” (Todorov, 1981:95) Así, pues, el campo de la mirada abarca,

¹⁰¹“Matriarcado no significará, entonces el mero dominio del arquetipo de la Gran Madre, sino, más generalmente, una situación psíquica global en la que lo inconsciente (y lo femenino) tiene dominancia, y en la que lo conciencia (y lo masculino) no ha alcanzado aún su independencia”. (Neumann:1994:51).

en buena dosis, la anécdota con un toque mágico. Por ejemplo, en la mirada subjetiva, en los ojos verdades de Quico¹⁰², se genera un juego óptico, una falsa visión de la imagen. Así, en el foco narrativo omnisciente leemos: “La mujer se veía primero, como un punto¹⁰³ negro, después, como una piedra¹⁰⁴, que hubieran dejado sobre la gran momia larga” [...] Crecía, y Quico se dijo: Un becerro, sin duda, estropeado por auto” [...] “Más cerca Quico vio que era persona¹⁰⁵” (Bosch, 1995:10).

Otros ejemplos del campo visual son: “Muchas veces la vista se enferma de tanta amplitud” (Bosch, 1995:9). “Hay bohíos, casi todos bajos y hechos con barro. Algunos están pintados de blanco y no se ven bajo el sol” [...] “La casa estaba allí cerca, pero no podía verse” (p.10)”. “Parece que no había visto al extraño” (p. 12). Quería ver si alguien venía (p.13).

En el campo visual, según Todorov, “la palabra “visionario” contiene la misma ambigüedad fecunda: es aquel que ve y no ve, y es a la vez grado superior y negación de la visión” (1981, 96).

En el cuento, Quico es el héroe-víctima que muere violentamente con la piedra “casi negra”, “rugosa” (vieja) y pesada que la mujer¹⁰⁶ le asesta después de haber sido auxiliada por él. Ella, de ser mujer víctima, pasa a ser victimaria: “El marido le había pegado. Por la única habitación del bohío, caliente como horno, la persiguió tirándola de los cabellos y machacándole la cabeza a puñetazos” (Bosch, 1995: 11). Sobre esto, Carcuro explica que en “La mujer” la figura femenina está vinculada a la condición de

¹⁰² “En los Vedas, cuando un hombre muere, su facultad de ver se confunde con el sol, su olfato con la tierra, su gusto con el agua, su oído con el aire, su voz con el fuego, etc.” (Schopenhauer, 2013: 288).

¹⁰³ “Unidad, origen, centro [...] Moisés de León definió la condición del punto original diciendo que es grado es la suma total de todos los espejos posteriores, es decir, exteriores en relación con ese mismo grado. Éstos proceden de él por el misterio del punto, que es en sí un grado oculto que emana misterio del éter puro y misterioso [...] Por esta razón, el centro- identificable con el punto místico”. (Cirlot, 1969:380).

¹⁰⁴ “La piedra negra. Relacionada con Cibeles, con todas sus formas derivadas de la Diosa Madre o relacionadas con ella. Pero más importante a retener es su relación con la luz [...] o “núcleo de inmortalidad” que quedan en todo resto humano”. (Cirlot, 1969:369).

¹⁰⁵ “El concepto de *persona* tiene para Jung un carácter algo peyorativo, además de ambiguo [...] *La persona* no es aquí producto de una auténtica individuación, sino lo que originalmente significó la palabra: máscara”. (Maillard, 1992: 72-73).

¹⁰⁶ “No obstante, el punto de Hostos es que la mujer, en efecto, comparte con el hombre la responsabilidad de los males del mundo, sólo que el hombre no osa hacer tal declaración. Lo más curioso de la observación hostosiana es su afirmación de que la culpabilidad de la mujer se da “por ignorancia, por impotencia moral [de ella]” (173) (Ossers, 1991:62).

madre, asimismo, ella encarna el machismo de los hombres que golpean y matan a sus mujeres; otras veces, la presencia de la muerte pareciera ser motivada por un “amor pasional”. “La mujer” es un fenómeno cultural en donde los hombres se consideran superiores frente a las mujeres y eso les “permite” castigarlas, golpearlas, e incluso, matarlas (2005: 51).

En el hilo de la narración, observamos que cuando Quico se acerca a la mujer y le brinda ayuda¹⁰⁷, ella se encuentra tirada en la carretera, estropeada, estática y ni siquiera el viento le movía los harapos: “No la quemaba el sol; tan sólo sentía dolor por los gritos del niño. El niño era de bronce, pequeñín, los ojos llenos de luz [...]” (Bosch, 1995:10): “Quico tenía agua para dos días más de camino, pero casi toda la gastó en rociar la frente de la mujer. La llevó hasta el bohío, dándole el brazo, y pensó en romper su camisa listada para limpiarle la sangre” (Bosch, 1995: 11-12).

Por ejemplo, en el terreno de la mirada y el sonido, en estas líneas se entrevé el desgarró de la individuación¹⁰⁸: “El niño, pequeñín, comenzó a gritar otra vez; ahora se envolvía en la falda de su mamá. La lucha era silenciosa. No se decían palabra. Sólo se oían los gritos del muchacho y las pisadas violentas” (Bosch, 1995:12). Pero más abajo se pretende concretar la idea en términos nietzscheanos:

El hecho de dejar de ser un hombre individual es expresado por el simbolismo del ojo, por el lenguaje de los gestos, de tal manera que en cuanto a sátiro, en cuanto ser natural entre otros seres naturales [...] Mediante el sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza [...]

¿Cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en su suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada! (Nietzsche, 2010:216-217).

Seymour Menton, uno de los críticos más notables de la literatura, menciona que “La mujer” “es una sinfonía audiovisual del trópico” [...] (1986: 98): “La lucha era silenciosa. No se decían palabra. Sólo se oían los gritos del muchacho y las pisadas violentas” (Bosch, 1995: 13).

¹⁰⁷ “[...] Cuando el hombre toma parte en los dolores ajenos, llegando no sólo a la suprema piedad, sino hasta el sacrificio por salvar a muchos, este hombre, que se reconoce en todos los seres y que descubre su esencia íntima y verdadera en todas las criaturas, deberá imaginar también como propios los padecimientos de todo ser vivo, apropiándose así el dolor universal. Ningún sufrimiento le será extraño”. (Schopenhauer, 2009: 376).

¹⁰⁸ “La individuación, por el contrario, es la <<realización del *sí mismo*>>, y su proceso es semejanza al que Zambrano llama <<realización de la persona>>”. (Maillard, 1992:73).

En un sentido de paráfrasis, agregaría que es una elegía del trópico, pues la lucha silenciosa de los hombres concierne con la imagen de animales lingüísticos (la violencia dionisiaca), seguida de los gritos desgarrados del niño, porque ya no bastan sus gestos del sufrimiento: El niño “ve por todas partes lo espantoso o el absurdo de ser hombre” (Nietzsche, 2010: 207). Él es el hijo perdido. Y si a este espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende del fondo más íntimo del ser humano, y aún de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco, con lo cual la analogía de la embriaguez es lo más próximo a nosotros (Nietzsche, 2010: 24-25). Así, el símbolo del sonido: el grito angustiado, dionisiaco del niño es la catarsis que desvela el dolor eterno del mundo ajeno a la armonía: “Pronto iba la carretera a quemar el cuerpo, las rodillas por lo menos, de aquella criatura desnuda y gritona” (Bosch, 1995:10).

1.5.5. El plano mítico simbólico: los símbolos ctónicos y teriomorfos en “La mujer”

Ahora bien, nos detenemos, brevemente, para explicar los símbolos ctónicos y teriomorfos¹⁰⁹ que configuran la estructura del cuento.

En la diégesis, existen marcas textuales que se elucidan en el final inesperado del cuento, por ejemplo, en la situación inicial, y a lo largo de la historia, a manera de *leitmotiv*, aparece la palabra, *muerte*; en el segundo párrafo, el verbo *picaban*; en el cuarto, “arbustos espinosos; tal vez aves rapaces coronen cactus” (Bosch, 1995:9); (a lo largo del relato, esta frase se repite a manera de elisión adverbial); en el párrafo seis, la mirada narrativa nos dice: “la mujer se veía, primero, como un punto negro, después como una piedra que hubieran dejado sobre la momia larga” (p.10). En el párrafo ocho, el narrador menciona que: “A medida que se avanzaba crecía aquello que parecía una piedra tirada en medio de la gran carretera muerta. Crecía, y Quico se dijo: un becerro, sin duda, estropeado por auto” (p.10). Es casi al final de la diégesis, mejor dicho, en el clímax del cuento, cuando sabemos por la voz narrativa omnisciente que: “La mujer vio como Quico ahogaba a Chepe: tenía los dedos engarfiados en el pescuezo de su marido” (p.12); ésta alza *la piedra casi negra* y la deja caer con fuerza brutal sobre Quico. El hombre *dobla* las rodillas y abre los brazos como ave rapaz y cae de espaldas al suelo.

¹⁰⁹“En la imaginación teriomorfa, los humanos ocupan el papel de animales, por consiguiente, su pensamiento se animaliza y conviven (en una especie de intercambio hombre-animal) tanto sentimientos humanos como la animación animal”. (Durand, 2004).

En esta secuencia de acción, pareciera ser que Quico configura la imagen animal de ave rapaz tal si fuera un águila¹¹⁰ dorada. En el momento de la lucha, los dedos de Quico se “transforman” en garras con las que atrapa con fuerza a su presa, Chepe: “La mujer vio cómo Quico ahogaba a Chepe: tenía los dedos engarfiados en el pescuezo de su marido. Éste comenzó por cerrar los ojos; abría la boca y le subía la sangre al rostro” (p.13). “La mujer tenía las manos crispadas sobre la cara, todo el pelo suelto y los ojos pugnando por saltar. Corrió. Sentía flojedad en las coyunturas” (Bosch, 1995:13).

De acuerdo con Gilbert Durand: “el símbolo animal sería la figura de la libido sexual. Indistintamente, el pájaro, el pez y la serpiente eran símbolos fálicos entre los antiguos, escribe Jung” (2004:75). Sobre esta tesis, no podemos afirmar que el cuento “La mujer” se trate de una *sexualización teriomorfa* si tomamos como referente el simbolismo del ave rapaz¹¹¹ (aunque no del todo se descarta esta posibilidad por su estructura patriarcal), pero más bien, digamos que se trata de la *caída*¹¹² implicada por la ira, el homicidio y la animalidad. En Bosch, el simbolismo teriomorfo y ctónico se entrevé en las siguientes reflexiones:

El infierno siempre es imaginado por la iconografía como un lugar caótico y agitado, como lo testimonian tanto el fresco de la Sixtina como las representaciones infernales de Jeronimus Bosch [...] en Bosch, por otra parte, la agitación corre a la par de la metamorfosis animal (Durand, 2004:77-78).

[...] este esquema de la caída no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo. En el contexto físico de la caída se introducen una moralización y hasta una psicopatología de la caída: en ciertos apocalipsis apócrifos, la caída es confundida con “la posesión” por el mal. La caída se convierte en el emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio (Durand, 2004:118).

Para Durand, la imagen de la caída se vincula con las tinieblas, mientras que Bachelard ve en ella una metáfora axiomática; bajo esta concepción, en “La mujer”, tinieblas y agitación son términos que conviven en la metáfora de la caída.

Un ejemplo de la caída que llama la atención en el mitólogo francés, es el de Ícaro¹¹³ en la mitología griega, éste cae aniquilado por el Sol, situación que nos recuerda

¹¹⁰ “Ra, el gran dios solar, tiene la cabeza de un águila, mientras que para los hindúes el Sol es un águila, y a veces un cisne”. (Durand, 2004:155).

¹¹¹“El águila “símbolo colectivo primitivo, del padre, de la virilidad y de la potencia”. Imagen que también se diversifica en las del águila rapaz, el águila majestuosa o el águila libre de los Alpes”. (Durand, 2004:143-144).

¹¹²“(…) las implicaciones libidinosas y sexuales, encubiertas por la constelación que, al lado del simbolismo teriomorfo, agrupa los símbolos de la caída y el pecado”. (Durand, 2004:76).

¹¹³ Dédalo padre de Ícaro, después de terminar de construir las plumas para su hijo y para él, le enseña a volar y le advierte que no lo haga muy alto porque el calor del sol ablandaría la cera con la que estaban

el personaje femenino de “La mujer”. Así, tanto en Ícaro como en “La mujer” por transgredir una orden, reciben un castigo.

No menos, el sueño diurno, el inconsciente humano, con sus regresiones psíquicas, acompañadas de escenas infernales esquematizan la imagen grotesca de la caída:

[...] Por lo demás, como la caída es relacionada como lo observa Bachelard, con la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas, podría ser la experiencia dolorosa fundamental y constituir para la conciencia el componente dinámico de toda representación del movimiento de la temporalidad. La caída resume y condensa los aspectos terribles del tiempo, “nos hace conocer el tiempo fulminante” (Durand, 2004:117).

En “La mujer”, el drama de la muerte -“sustrato de la tragedia griega”- está de inicio a fin. Por lo demás, en palabras de Víctor Villegas, podemos decir que: “Aquello que estaba allí tirado en medio de la carretera muerta, ni era una piedra ni un becerro; la muerte. Era la fuerza mortal, retenida en la mujer, habitante del Hades, que había de tronchar la vida de Quico” (2003: 60).

En el cuento, Juan Bosch a través del simbolismo arquetípico (teriomorfo y ctónico) nos muestra el lado oscuro del inconsciente colectivo. A renglón seguido, en palabras de Hillman, leemos: “La sombra es la substancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo” (1994:172). Más aún, “el mundo solar- diurno de la conciencia está menos acentuado, porque en esta fase la humanidad vive todavía más en lo inconsciente que en la conciencia” (Neumann, 1994:59).

Herida, dolor y caída es el drama de la historia no solo de la República Dominicana, sino de la condición humana:

El arquetipo de la ruptura está a la base del imaginario colectivo (de la humanidad) y su dotación simbólica- fecunda y continuamente actualizada- se convierte en pequeña búsqueda de sentido [...] el rostro múltiple de la sinrazón, la enfermedad o la muerte implacable, todas las formas del mal, la injusticia...

El desgarró es *fundamental* y *constitutivo*, es ontológico. Tematizado como abismo y caída [...] implica la vigencia del mal e instituye una relación agónica y polémica entre el hombre, la naturaleza y los dioses (Lanceros, 1994: 418-419).

Como coda final, la presencia de Quico, en el cuento, es la de un extranjero, por consiguiente, se encuentra fuera de contexto con respecto a la situación dramática que vive la mujer. No comprende nada de lo que allí ocurre. Solo ante sus ojos tiene la miseria, el dolor y la violencia.

sujetas las plumas, tampoco debía volar bajo, porque la espuma del mar las mojaría. Ícaro por su alto vuelo, el ardiente sol ablandó la cera de sus plumas y cayó al mar.

En el plano simbólico, *la mujer defiende lo que es suyo*, aunque su hombre la maltrate.

1.5.6. La metáfora en el cuento “La mujer”

Si en este apartado nuestro objeto de estudio es la metáfora, entonces retomemos a Chantal Maillard, quien nos conducirá a un terreno más fértil, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*:

La imagen simbólica requiere la intelectualización de la analogía, mientras que a la imagen metafórica le basta con despertar la imaginación o la sensibilidad. En la relación simbólica nunca se interrumpe el enlace que hay entre el significante del término que simboliza y el elemento simbolizado. A diferencia de la metáfora, el símbolo es una representación analógica que mantiene viva la conciencia de que el término que simboliza es atribuido de forma ficticia al objeto simbolizado.

[...] los universos simbólicos se diferencian de los universos metafóricos en que éstos superan la simple relación analógica (1992: 113-114).

Mientras que “el inconsciente colectivo es tratado por Zambrano como el residuo del estado de delirio que habido que habría habido antes de la identidad, antes *sí mismo*[...]” (Maillard, 1992: 72); para Jung, el *sí mismo* se lograría cuando todo lo que constituye el ser humano (*consciente e inconsciente*) se diera a luz, a la conciencia, que es “el reconocimiento del hombre por el hombre como ser –en- el- mundo”[...] Por consiguiente, “en el proceso de su realización, el *sí mismo* viene a ser *uno mismo*” (Maillard, 1992:71-72).

El *Círculo Eranos I*, en el apartado del *Inframundo y la psique*, Scholem y Hilman arguyen que el inframundo es donde se manifiesta la psique pura, es decir, el inframundo con carácter mitológico describe el cosmos psicológico. De allí que, las imágenes del inframundo expresen el alma (en su totalidad) en un sentido ontológico:

El mundo de las sombras en las profundidades es una réplica exacta de la conciencia cotidiana [...] Es este mundo en metáfora. Nuestro ser negro desempeña todas las acciones igual que nosotros hacemos en la vida nuestra, pero su vida no se limita a nuestra sombra. Desde la perspectiva psíquica del inframundo sólo la sombra posee sustancia [...] La sombra es la sustancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo (1994: 171-172).

Ahora bien, en Bosch, el universo metafórico *supera la simple relación analógica*, de acuerdo a Maillard. El autor de “La mujer” con el recurso estilístico de la metáfora continuada, logra un tipo de *metáfora especial*, “metáfora sensibilizadora” que por yuxtaposición de la prosopopeya o la personificación, lo inhumano se humaniza. En esta pieza narrativa, desde las primeras páginas se vislumbra el traslape entre la carretera y la mujer, *una metáfora sensibilizadora*: “la carretera está muerta. Nadie ni

nada la resucitará. Larga, infinitamente larga, ni en la piel gris se le ve vida”. El sol la mató [...] (Bosch, 1995: 9). “La carretera muerta, totalmente muerta, está allí desenterrada, gris. La mujer se veía, primero, como un punto negro, después, como una piedra que hubieran dejado sobre la momia larga” (Bosch, 1995: 10). Otras son: “y sigue allí sobre el lomo de la carretera” (p.9); “después aquel polvo murió también y se posó en la piel gris” (p.9).

Juan Bosch, en este cuento utiliza un recurso propio de la metáfora mitológica, cuyo rostro poético ofrece, según Elena Beristáin, “mayor profundidad y mayor resonancia” (1988:316). En la misma vertiente, Roland Barthes señala que la poesía clásica es un sistema fuertemente mítico que impone al sentido un significado suplementario, que es la regularidad (2010:228).

Otros ejemplos más de metáfora, pero no con el carácter *sensibilizador* son: “Las canas dieron esas techumbres por las que nunca *rueda* agua” (Bosch, 1974:10). “El niño era de bronce” (p.10); “momia larga” (p.10). Cronos y Thanatos conjugados bajo la dialéctica del Sol negro. En esta línea, siguen metáforas de la ambivalencia respecto a los colores del sol: “El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo, un rojo que se hizo blanco, y sigue allí sobre el lomo de carretera” (Bosch, 1995: 9). “De tarde el acero blanco se volvía rojo” (Bosch, 1995:9).

Por lo demás, podemos decir que la metáfora en Juan Bosch alcanza el estrato mítico, es decir, el arquetipo de carácter universal, y el mito estético con su contenido psicosocial donde se esconde lo inconsciente, e inferimos que “si hay *mito* es porque hay *caos*, y si hay lenguaje mítico o relato mitopoiético es porque hay el lenguaje de los elementos cuasi demoníacos” (Ortiz-Osés, 1994: 302).

Según Manuel Mora Serrano, en la primera etapa de la obra cuentística de Juan Bosch, en donde aparecen los cuentos “Camino real”, “Dos pesos de agua”, “El abuelo” y por supuesto “La mujer”, entre otros; el autor afirma que existe “un derroche de metáforas. Es el mundo poético de quien hizo versos, y fue influido por Federico García Lorca y los de la generación española del 27 en su viaje iniciático a Europa en plena adolescencia, recibió, además, el influjo de los imaginistas españoles de ultra con su consabida pasión por la metáfora (2002:91).

En otra línea, pero que se subordina al eje temático de este apartado, Rosario Candelier señala que:

El camino es metáfora de vida y esperanza: Los caminantes desafían el destino trágico o dramático y cuando los personajes se hallan sin salida, acuden al camino como último peldaño de su dolor o desgracia, como resquicio contra la duda o el fracaso (2008: 289).

En consonancia, recordemos el destino trágico de Quico. “El viaje-carretera = muerte, no lleva a ningún sitio” (Oviedo, 2017). Es el camino de la muerte.

1.5.7. La adjetivación, una estilística de la sintaxis en “La mujer”

El autor de “La mancha indeleble”, en el cuento “La mujer”, pinta la violencia de contrastes, los juegos de luz y sombra como si se tratara de una técnica del claroscuro de Caravaggio. Así también, en “Dos pesos de agua” vislumbramos las pinturas negras de Goya, en especial, “La romería de San Isidro”. Bosch con tintes expresionistas, con pinceladas goyescas traza el tiempo circular del cuento y tiñe la muerte de Quico con lo irracional.

Con respecto al manejo de los verbos, en el cuento, son, generalmente, sensitivos y de movimiento: “tan sólo *sentía* dolor por los gritos del niño” (Bosch, 1995:10). “Después aquel polvo murió también y se *posó* en la piel gris” (Bosch, 1995:9); sin embargo, existen algunos estáticos. Obsérvese que el verbo *posó*, sirve de enlace con las *aves rapaces posadas en los cactus*.

Empero, el fervor poético de Juan Bosch se asemeja al *Arte poética* de Vicente Huidobro: “[...] *Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra/ el adjetivo, cuando no da vida, mata* (en Montes de Oca, 1982:293).

En Bosch, los adjetivos¹¹⁴ son como el claroscuro de Caravaggio, de violenta luz dramática o el matiz goyesco que revitalizan el cuento y, con precisión de quien sabe utilizar la palabra, no solo configura y colorea escenas, personajes, ambientes... sino que la musicalidad, el olfato, la vista, el tacto en una carga de emociones arrebatan al lector: vislumbramos y sentimos el fulgor poético de su cuentística. En el escritor dominicano, los adjetivos no matan, sino que intensifican la prosa en una

¹¹⁴ “De adjetivaciones románticas, ritmo modernista y descripción realista, “La mujer” es un cuento que narra un episodio de la vida rural de la sociedad dominicana de principios del siglo XX”. (Belliard, 2009: 383).

cadencia de ecos de palabras, paralelismos, aliteraciones, reduplicaciones, antítesis, girando en el centro del universo poético:

Bosch se vale de adjetivos precisos para darle a su texto una actualidad que se mantiene a través del tiempo [...] La frescura del cuento “La mujer” también está en el presente continuo, en la inmediatez del lector: Lo que convierte la anécdota narrada por Bosch es una tragedia sin pasado ni futuro [...] Las fauces de la tierra que tuvieron agua mil años antes de hoy (Valdez, 2010: 34-35).

Los adjetivos como modificadores de sustantivos, muchas veces toman, en el cuento, un carácter ambivalente o de reduplicación: “El niño *pequeñín, pequeñín*; ¡Hija de mala madre! ¡Hija de mala madre! La lucha era silenciosa; pisadas violentas; pesado acero; piedra pesada; carretera muerta, totalmente muerta” (Bosch, 1995:11-13). Por ejemplo, en la frase *techo grueso, seco, ansioso*, se vislumbra una concatenación con la imagen: “El cauce de un *río*; las *fauces secas* de la *tierra*” (p.10), y ésta a su vez, pero en sentido antitético con: “La *tierra* del piso *absorbía* aquella *sangre* tan *roja*, tan *abundante*” (p. 12). Evidentemente, el escritor vegano con este recurso estilístico favorece la ambigüedad, pero sin alterar la armonía de la prosa.

En líneas generales, con hábil manejo del recurso estilístico del juego de contrastes violentos de luz y de sombra, Juan Bosch nos acerca al “Mito de la caverna” de Platón, más allá, con patetismo, nos remite a otra sombra, la muerte. Por ejemplo, el verbo (en movimiento) *posar* es clave para expresar la dialéctica de la muerte. Y de la relación sintáctica de las categorías gramaticales en el universo poético de Juan Bosch, no cabe la menor duda de que el autor es un conocedor de la lengua.

1.5.8. El símil en “La mujer”

Otro recurso literario que llama la atención en la obra de Juan Bosch, es el empleo del símil, por consiguiente, resulta necesario definir esta figura retórica:

La tradición ha considerado que la comparación está muy próxima a la metáfora y que cuando se omite el término comparativo aparece la metáfora “en presencia” en la que están explícitos los dos términos comparables. Ello se debe a que la metáfora, como la similitud, expresa una analogía (Beristáin, 1988:101).

Mientras que para Demetrio Estébanez:

Tradicionalmente se ha visto en el símil la base de la metáfora, en la que subyace una comparación no expresada no expresada como tal, ya que se ha suprimido el término comparativo [...] Por ser el símil una forma de comparación, suelen usarse indistintamente ambos términos [...] (1999: 995).

Aunque como hemos visto, líneas arriba, para Chantal Maillard tanto el símil como la metáfora son categorías retóricas distintas.

En la tesis nuclear de este apartado, en el escritor de La Vega, muchas veces las comparaciones o símiles se convierten en afirmaciones, cuya imagen evoca a *la metáfora* de connotación animal-hombre; a propósito, el fenómeno de la animalización es una constante en la narrativa del autor dominicano.

En el plano estilístico, Juan Bosch emplea el recurso del símil, cuya figura retórica tiene como base la metáfora. A continuación, veamos algunos ejemplos de símiles que se han marcado en cursiva:

La mujer se veía primero, *como un punto negro*, después, *como una piedra* que hubieran dejado sobre la momia larga.

A medida que avanzaba crecía aquello que *parecía* una piedra tirada en medio de la gran carretera muerta. Crecía, y Quico se dijo: *Un becerro*, sin duda estropeado por auto.

¡Te voy a matar *como a una perra*, desvergonzada! (Bosch, 1995:10)

Una colina lejana, con pajonales, *como si fuera esa colina sólo un montoncito de arena apilada por los vientos* (p.10).

El marido le había pegado. Por la única habitación del bohío, caliente *como un horno* (p.11).

Y se quedó allí, *como muerta*, sobre el lomo de la gran momia (p.11).

[...] una piedra *como lava*, rugosa, casi negra, pesada (p.11).

El autor de La Vega, con el artificio del símil, va más allá de la simple comparación, parece describir un lugar utópico¹¹⁵, desolado, la nada o el infierno. Por ejemplo, en la comparación *becerro* y *perra*, el autor pone el acento en el carácter animalesco de la mujer. No menos, desde una perspectiva semántica, en Bosch, el símil no solo preconiza la tragedia (el horror) y describe la atmósfera asfixiante y aciaga que se vive en el

¹¹⁵ “Ese escenario era un lugar de la Línea Noroeste que ahora se llama Villa Sinda, pero en 1923 o 1924, cuando yo viajaba con papá [...] no tenía nombre porque era una sola casa hecha de tablas de palma y techo de yaguas [...] El paisaje de la Línea, cargado de sol quemante y de arbustos espinosos, era para mí impresionante, todo lo opuesto a la hermosura, la riqueza vegetal y la plácida luz solar de los campos veganos”. (Bosch, en Bosch C., 2016:75-76).

bohío, escenario donde se representará la acción de fuerte intensidad, sino que, simultáneamente, describe las emociones de los personajes con la consabida muerte de Quico por la violencia dionisiaca de la mujer. *Per se*, los símiles expuestos, en palabras de Helena Beristáin, si omitimos el nexo comparativo *como*, establecemos *la metáfora* “en presencia”. En el caso del símil a modo de exclamación, es también una figura patética¹¹⁶ como la misma imagen del drama.

1.5.9. El realismo mágico en “La mujer”

Sin duda alguna, desde las primeras páginas del cuento se esboza en los umbrales narrativos la concepción mágicorrealista, el encantamiento de la realidad bajo la fórmula del desencanto del paisaje desolado y fúnebre que anticipa la desdicha de los personajes. Así, Juan Bosch con sus mejores trazos narrativos de quien “sabe contar cuentas”, diseña la retórica del realismo mágico en este cuento.

Habría que recordar que el cuento fue escrito en 1932 cuando apenas los albores de la escritura literaria asomaban en el autor, pero la intuición intelectual le diría que aquel cuento quedaría para la posteridad.

De suyo que “La mujer” es un cuento de iniciación mágicorrealista y que la presencia de este elemento, quizá no es fuertemente tratado como en los relatos: “El Socio”, “Dos pesos de agua” o “La Bella Alma de Don Damián”.

Si bien para Seymour Menton, el realismo mágico prefiere el inconsciente colectivo de Jung, por tanto, Juan Bosch, en este cuento, compartirá al igual que Jorge Luis Borges esa visión junguiana (1998:38-39).

Así, el mundo mágicorrealista del cuento “La mujer” se reflejará en los personajes como en la secuencia de acciones. De allí que, “la realidad es más extraña que la ficción; las cosas ocurren inesperadamente; no hay ni verdad absoluta ni realidad absoluta y, si las hubiera, el hombre mortal sería incapaz de comprenderlas” (Menton, 1998:41-42). En este sentido, el plano mágicorrealista se presenta en la muerte

¹¹⁶ “Son aquellas en las que varía la expresión habitual con el propósito de conmover a los lectores u oyentes. La exclamación expresión viva y enérgica de los sentimientos que agita nuestro ánimo”. (Montes de Oca, 1971:43).

inesperada e implacable de Quico (recordemos que él es un forastero y su presencia en el relato resulta inesperada), rasgada por un acto de barbarie y absurdo de la mujer¹¹⁷. Y como hablábamos más arriba, Bosch, en el cuento, exhibe la sinrazón, el inconsciente colectivo que arrincona el desgarró ontológico. No obstante, la escena mágicorrealista a pesar de la sorprendida realidad cobra gran fuerza de verosimilitud.

En “La mujer”, el ambiente mágicorrealista reviste a los personajes en connotada aflicción. Como se ha señalado al inicio de este apartado, los elementos ctónicos, funerarios, intensifican el aire enlutado del cuento hasta llegar a su más descarnado y sombrío dolor humano que bajo los embustes de las fuerzas deshumanas muchas veces exaltan lo fantasmagórico: “La muerta atravesaba sabanas y lomas y vientos traían polvo sobre ella. Después aquel polvo murió también y se posó en la piel gris. A los lados hay arbustos espinosos. Muchas veces la vista se enferma de tanta amplitud” (Bosch, 1997:9). Por consiguiente, en esa visión de la realidad que nos ofrece Juan Bosch, desde las primeras líneas del cuento, se enfunda la magia por medio del trasvase entre la carretera y la mujer, en cuya introducción del realismo mágico, el lector más avezado vacilará (entre líneas) si lo que lee se trata de una carretera o de una mujer; sin embargo, el cruce de los planos narrativos de esta primera secuencia de acción, conforme avanza el hilo discursivo se dilucida y entonces sabemos que se trata de una mujer tirada en la carretera:

La carretera está muerta. Nadie ni nada la resucitará. Larga, infinitamente larga, ni en la piel gris se le ve vida. El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo, un rojo que se hizo blanco, y sigue ahí, sobre el lomo de la carretera.

Debe hacer muchos siglos de su muerte. La desenterraron hombres con picos y palas. Cantaban y picaban; algunos había, sin embargo, que ni cantaban ni picaban. Fue muy largo todo aquello (Bosch, 1997:9).

Así, el elemento del realismo mágico se percibe entre lo inerte y lo humano, entre la vida y la muerte, luego entonces, la magia de la escena se intensifica en esa suerte de ritual mortuorio. Empero, más allá de esta concepción mágicorrealista boschiana, se introduce también el fenómeno de la *casualidad*, rasgo propio del realismo mágico; por

¹¹⁷“Simone de Beauvoir expuso muy claramente que las funciones naturales y el carácter del cuerpo de la mujer la mantienen más circunscrita a las funciones reproductoras de la humanidad (1949). La naturaleza-incluyendo las funciones naturales de las mujeres-produce solamente seres materiales y de ahí mortales, mientras la cultura produce abstracciones y pensamientos, que son conceptos que pueden trascender y perdurar más allá del tiempo y de la muerte de los seres humanos. Asimismo las labores de los hombres son más “racionales” y las de las mujeres más instintivas. Su “sabiduría”, entonces, queda cerca a un primitivo y misterioso saber natural- propio de las mujeres-circunscrito a un instinto que no debe dominar sobre el raciocinio”. (Vallejo, 1999: 223).

ejemplo, la aparición repentina de Quico en el cuento, está dada por *la casualidad*, recordemos que él es quien salva a la mujer de morir por los golpes de su marido; luego, en la trama de la historia, este elemento está presente en otra secuencia narrativa; *la casualidad* se infiere a través de la piedra, es decir, junto a la mujer aparece, mágicamente, y con ésta mataría a su salvador: “Ella no supo qué sucedió, pero cerca, junto a la puerta, estaba la piedra como lava, rugosa, casi negra, pesada. Sintió que le nacía una fuerza brutal. La alzó. Sonó seco el golpe” (Bosch, 1997:12). A la luz de la mirada objetiva de la realidad cotidiana, Juan Bosch logra a través de la piedra negra un efecto mágicorrealista. La fuerza inesperada y descomunal de la mujer, como el golpe hacia Quico, resulta, evidentemente, un refuerzo del realismo mágico. En el cuento, la hiperbolización crea este rasgo mágico y verosímil a la vez; no obstante, existe la improbabilidad del porqué la mujer mata a Quico, su defensor; por consiguiente, el cuento se cierra con esta improbabilidad de la visión mágicorrealista: “La verdad es más extraña que la ficción y los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir (Menton, 1998: 50).

En líneas generales, en “La mujer”, la antinomia de civilización y barbarie, bajo la tradición rural cibaëña, las descarnadas fuerzas de la barbarie matan lo “civilizado”.

1.6.1. La modalidad mágicorrealista en “El Socio”

La concepción mágicorrealista del cuento se presenta, en la situación inicial, a través de la simultaneidad del tiempo presente que coexiste en el pensamiento de tres personajes, los cuales pretenden cobrar venganza contra don Anselmo que tiempo atrás bajo el hipocorístico de Chemo era un don nadie, ahora él es un cacique antipático y hombre poderoso que tiene pacto con “El Socio”, el Diablo. Tanto el Negro Manzueta como Dionisio Rojas (éste, desde la cárcel y que ha sido acusado injustamente de ladrón, cavila cómo matarlo) y Adán Matías solo tienen un objetivo, vengar el ultraje de sus tierras o defender su honor. Empero el intento de los dos primeros resulta fallido, pues “El Socio” se entera de la estratagema fraguada hacia su protector, es decir, don Anselmo, y antes de que él reciba un daño, los agresores resultan castigados por “El Socio”. El Negro Manzueta que pretende ponerle fuego a la cerca que limita con las tierras de don Anselmo, así como también a los sembradíos, termina en terrible desgracia, autodestruido, quemándose con su propio fuego, así como también su conuco. Por su parte, Dionisio Rojas una vez que sale de la cárcel, lo primero que hace

es buscar a su hermano para ajustar cuentas, pues él y don Anselmo, en franca fabulación, lo habían acusado de ladrón. Dionisio Rojas se enfrenta a golpes con su hermano y termina paralítico a causa de una lesión en la columna vertebral.

Ahora bien, es el viejo Adán Matías quien defenderá su honor de familia, pues don Anselmo le ha arrebatado a su nieta, apenas una niña que se subordinará al harén. El viejo Adán Matías es el único que saldrá “vencedor” ante su enemigo; pero para tal empresa tendrá que entregar su alma¹¹⁸ al propio Socio y enfrentar a don Anselmo con las mismas fuerzas demoniacas que ambos poseen, aunque en el caso de don Anselmo, el poder del mal le ha sido debilitado por negar su pacto con el Socio, por lo tanto, el viejo Adán Matías cumple su objetivo, mata a don Anselmo de un machetazo en el pescuezo. Así, la trama de la historia se presenta en una serie de venganzas.

Como se ha señalado, anteriormente, la visión mágicorealista del cuento va desde la coexistencia de la temporalidad simultánea del pensamiento: “Justamente a una misma hora, tres hombres que estaban a distancia pensaban igual cosa” (Bosch, 1997: 163) hasta la presencia mágica de “El Socio” que habla con Adán Matías. De allí que, “El realismo mágico puede reconocerse por la aparición inesperada de un personaje o un suceso en un ambiente predominantemente realista, provocando asombro en los lectores” (Menton, 1998: 205):

El viejo no sintió ni frío. De súbito vio una luz verdosa reventar ante él, comenzó a envolverle un humo azul y brillante, y por entre el humo advirtió un rabo que se agitaba con violencia. “Bueno, ya ta aquí”, pensó Adán Matías; y se dispuso a hacer su trabajo con la mayor serenidad. El recién llegado habló con voz estentórea. Dijo que había ido a oírle, pero que no podía perder tiempo.

-Así que diga rápidamente lo que quiera.

Adán Matías se molestó. No estaba acostumbrado a esas maneras y ya era muy viejo para cambiar.

-Si anda tan apurao puede dirse. A mí no me saca naiden de mi paso ni tolero que se grite-rezongó.

Su oyente pareció asombrado. Era la primera vez que le hablaban de tal forma [...] ¡Y cuidao con jugarme sucio, que de mí no se ríe naiden! (Bosch, 1997:180-181).

En esta escena del realismo mágico, también habría que añadir el humor, rasgo de este género, según Rocío Oviedo. Por ejemplo, el diálogo entre el Socio y Adán Matías, de suerte no solo está investido por el humorismo del viejo Adán Matías, sino también por la gracia de la naturalidad con la que se da. Es más, A. Matías es tan natural en su expresión lingüística que el sociolecto, propio de la oralidad del campesino, cobra intensa verosimilitud frente a “El Socio”. La dialogicidad de la escena atenúa lo fantasmagórico.

¹¹⁸ El trato con el Diablo o el pacto fáustico tiene su referente en *Fausto* de Goethe. En el cuento, don Adán Matías, a través de un halo de comicidad, obtiene el poder de “El Socio”.

Por su parte, Manuel A. Osses, sobre el cuento argumenta que:

De modo que en esta escena la superstición se presenta no como mera creencia, sino como un hecho real objetivado. Además lo natural y lo sobrenatural están presentes pero sin antagonismo; es decir, es mágico realista porque lo sobrenatural sucede como parte propia de lo natural. Si en vez de la naturalidad de la escena, Adán Matías se hubiera colmado de pavor ante la presencia de Satanás, entonces el encuentro entre los dos habría caído en la categoría de lo fantástico ya que en “en lo fantástico lo sobrenatural estremece al mundo real porque ambos mundos coexisten antinómicamente”. Como es el caso del intenso miedo que se apodera de don Anselmo cuando el Diablo se le aparece en el preciso momento que aquél niega su pacto con éste a un amigo (2009:234).

Así, el mundo mágicorealista de “El Socio” donde lo insólito se torna en franca naturalidad y cotidianidad, digamos que no llega a irrumpir el miedo, por tanto, el realismo mágico se refuerza con el sustrato cultural y mitológico del pensamiento mágico de los habitantes del pueblo. Los personajes entran a la escena del mundo mágico con la más sobrada naturalidad, aunque a veces existan algunas excepciones como más abajo se ilustrará:

Mirando al hombre, una vieja chiquita, flaca y de rasgo duros dijo.
-¿No ven? Eso ha sido el Socio.
Con ojos de asustado, un negro manco que tenía una cicatriz en la frente murmuró:
-Sí, fue el Socio.
-¿Fue el Socio, el Socio- aseguró la voz de centenares y centenares de personas, mientras en toda la región se acomodaba el suceso.
A la hora en que entraba al pueblo al quemado Negro Manzueta, ponían en libertad a Dionisio Rojas (Bosch, 1997:171).

Antes bien, de lo señalado, líneas arriba, cabe aclarar que solo en los pasajes que a continuación se presentan, se introduce el fenómeno del miedo como elemento del género fantástico, aunque según Todorov, el acontecimiento sobrenatural a veces puede originarse por una imagen figurada. Mientras que para Lovecraft, “el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo” (Todorov, 1981:31). Sin embargo, según Todorov, buscar la sensación del miedo y del terror de los personajes es otra condición del género fantástico. Luego entonces, veamos cómo se cumple la ley de lo fantástico con respecto al sentimiento del miedo en los personajes de “El Socio”:

Ahí, en tal momento, pegado a la tierra, impotente, el Negro Manzueta creyó ver el origen de aquella desgracia. Alzó la cabeza, aterrorizado y frío de miedo.
-¡Él, él-barbotó (Bosch, 1997:170).
Todavía estaba el índice de don Anselmo señalando el dinero cuando sonó el bufido. Fue una especie de bufido de cólera. El visitante lo oyó y le pareció que había salido de los labios de su amigo, pero al volverse para mirarlo se impresionó enormemente; con los ojos desorbitados, pálido y tenebroso, el dueño de la casa miraba a través de la ventana y su rostro se veía desfigurado por una mueca de terror (Bosch, 1997:180).

De la modalidad del realismo mágico, en el cuento, otro rasgo que se hace presente es la *casualidad* atribuida a la inesperada lluvia:

Mientras las llamas se entretenían con lo del Negro, arriba, en el cielo, se presentaron nubes inesperadas que encapotaron la noche y a poco empezó a caer un chaparrón violento que hacía chirriar los postes carbonizados al apagar los troncos encendidos (Bosch, 1997:171).

Para Ossers, en la fantasía el mundo es unidimensional, porque solo existe la realidad de la magia y ningún cuento de Juan Bosch se clasifica en el género de lo fantástico, pues en todos sus cuentos donde aparece lo maravilloso o lo misterioso, siempre el acontecimiento sobrenatural es parte del mundo real de los personajes (2009:235).

Ahora bien, hasta aquí la visión mágicorrealista que nos ofrece el crítico literario Manuel A. Ossers con respecto al cuento “El Socio”.

Como hemos visto, a pesar de que “El Socio” podemos analizarlo dentro del género mágicorrealista, como tal el concepto se sirve de otra categoría que es la literatura fantástica, por tanto, el cuento está constituido por estas dos categorías y no podemos decir que el universo fantástico de Juan Bosch sea unidimensional, más bien predomina lo mágicorrealista frente al acontecimiento sobrenatural del cuento, pero no podemos negar el coqueteo de lo fantástico, pues éste cobra relieve en la medida que se intensifica lo mágicorrealista.

Por otra parte, Oviedo Pérez de Tudela, en su artículo *Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación*, deja en claro la diferencia de esta retórica, por ejemplo, señala que:

La hipérbole resulta ser posible en cuanto que es un mundo existente como tal y no un mundo «alternativo», como ocurre con la literatura fantástica. De hecho es la retórica de la dialéctica o de la dialogía donde se establece la retórica de la nueva narrativa mágica o fantástica. Las figuras que tratan del acercamiento de dos realidades: oxímoron, hipálage, metáfora, símbolo, son de uso frecuente en el realismo mágico, tanto a nivel macro como micronarrativo (de la palabra a la estructura narrativa, pasando por los personajes). Sin embargo, en la literatura fantástica se tiende no a la homología, sino a la diferencia, es decir: la contraposición, la antítesis que, en un momento determinado, situado en el clímax del relato, desaparece como tal diferencia y pasa no a unirse, sino a transformarse en «lo otro». Proceso de transformación que muestra la otra cara del espejo, no la analogía, ni la unidad, no el encuentro, sino la distorsión, a la manera cubista. De este proceso deriva el hecho de que si nos encontramos en el caso del realismo mágico con la aparición del humor, incluso derivado de la hipérbole, en el caso de la literatura fantástica se resuelve en la ironía, en la que incide a menudo el terror (1999: 339).

1.6.2. Lo maravilloso exótico en “El Socio” y en “Los Últimos Monstruos”

En el cuento, el mundo fantástico con su intromisión brutal del “misterio”, lo “inadmisible”, “lo inexplicable” en el plano de la cotidianidad, sirve de contradicción entre dos mundos, el real y el fantástico. Según Todorov, “en los textos fantásticos, el autor relata acontecimientos que no son susceptibles de producirse en la vida diaria” (1981:30), como es el caso de la presencia del Diablo en el plano de la realidad, la intromisión de este personaje resulta inverosímil para el lector; sin embargo, en la variedad de lo fantástico, en lo *maravilloso exótico* se relatan acontecimientos

sobrenaturales sin presentarlos como tales (Todorov,198:46).Y, por ejemplo, “El Socio” con su rasgo de fantasía, mezcla elementos naturales y sobrenaturales, con lo cual representa un carácter propio de lo *maravilloso exótico*, aunque como afirma Todorov:“la mezcla solo existe para nosotros, lectores modernos, ya que el narrador implícito del cuento sitúa todo en el mismo nivel (el de lo “natural”)(1981: 47). Sirva de ejemplo el siguiente pasaje del cuento:

Y sin pensarlo más se lanzó hacia el herido y le dejó caer el machete en la nuca. Vio la cabeza doblarse de golpe y vio también al Socio, que entró por la ventana con un saco de pita abierto como quien llega a buscar una carga de yuca.
[...] ¡Asujételo bien, que ése es capaz de dírsele todavía!
Ya el Socio era del tamaño de un gato allá arriba. Adán Matías casi no podía oírlo cuando respondió:
_ ¡No tenga miedo, que yo soy como usted: a mí no hay quien me juegue sucio!
Adán Matías detuvo el caballo y revolvió una mano.
¡Que le vaya bien, amigo! – gritó a todo pulmón.
Al verle hablar al aire, los dos perseguidores que le andaban más cerca se miraron entre sí (Bosch, 1997: 186).

En líneas generales, “El Socio” a pesar de su hechura mágicorrealista, también podemos adscribirlo a la variante de lo *maravilloso exótico*, lo natural convive, plácidamente, con lo sobrenatural, (rasgo también del realismo mágico): Adán Matías y el “Socio” en asombrosa amistad.

“**Los Últimos Monstruos**”(1940) es un relato fantástico adscrito al género de lo *maravilloso exótico*. De acuerdo con Todorov: “se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales”. Se supone que el receptor implícito desconoce la región donde se desarrollan los acontecimientos, por consiguiente, no hay razón para que surja la duda. Por ejemplo, en *Simbad* se describe el pájaro ruc de dimensiones prodigiosas: “su tamaño le permitía ocultar el sol” y una de las patas del ave “era tan gruesa como un tronco de árbol”. Para Todorov, es indudable que este pájaro no exista en la zoología contemporánea (1981: 46).

Por lo mismo, en Bosch, las gigantescas bestias que aparecen en el cuento: una, cubierta el pescuezo de escamas; la otra, conformada entre ave y reptil, ambas resultan inverosímiles para la actual zoología. Además, la región donde se desarrollan los hechos parece ser desconocida para el lector:

Después de mucho andar llegaron a una zona de bosques. Árboles altísimos, helechos de grandes ramas por las que andaban lagartos extraños, lianas de hojas gigantes, flores de olores penetrantes, ríos torrentosos; todo eso vieron asombrados, a la confusa luz (Bosch, 1997:240).

Ahora bien, en “Los Últimos Monstruos”, relato que evoca a la prehistoria se presenta una “descomunal batalla” como la califica el autor. Dos fuerzas superiores,

sobrenaturales, *de dimensiones prodigiosas* se enfrentan en combate mortal: los últimos monstruos:

El monstruoso animal tenía el pescuezo cubierto con escamas que despedían reflejos, batió la cola y el hombre y la mujer vieron caer docenas de árboles que se derrumbaban como si los hubiera tronchado una fuerza descomunal. Se hizo un claro en el bosque e infinidad de aves extrañas escaparon graznando. El monstruo volvió la cabeza a todos lados, como oliendo, y lanzó de nuevo su bramido, un bramido tan potente que sacudió los cogollos de los árboles y removió la piedra de la boca de la cueva (Bosch, 1997: 241).

[...] la pareja humana vio aparecer un pico de tamaño increíble que despedía brillo al toque de la luz. El pico se abrió y se cerró, produciendo el mismo ruido que acaban de oír, y de él salió de nuevo aquel chillido; tras el pico se vio un cuerpo que tenía de ave y de reptil, un cuerpo que se arrastraba por entre los árboles caídos y tenía dos alas cortas y duras (Bosch, 1997:242).

En el marco de la verosimilitud, los hombres prehistóricos (guarecidos desde la cueva y subyugados por el miedo primitivo), asisten al espectáculo monstruoso de dos bestias que en larga y agotadora batalla se aniquilan atrozmente.

De acuerdo con Todorov, podemos decir que “por la mezcla de elementos naturales y sobrenaturales, el carácter particular de lo maravilloso exótico” está presente en este cuento. Aunque para Todorov esa mezcla solo exista para el lector moderno, pues “el narrador implícito” (en este caso corresponde al narrador omnisciente de “Los Últimos Monstruos”) dispone todo en un mismo plano, es decir, en el plano de lo “natural” (1981:47).

Por lo demás, cabe añadir el comentario de Seymour Menton con respecto a lo fantástico de este cuento:

Aún más fantástico es “Los últimos monstruos”, que se remonta a la época prehistórica y cuenta la muerte de los últimos monstruos en una batalla descomunal. Una vez muertos esos monstruos, los seres humanos muy primitivos, que no hablan, sino que gruñen, ya no tiene que quedarse escondidos en la cueva y salen para fabricar una vivienda y procrear la raza humana. Por fantástico que sea este cuento, el lenguaje crea un ambiente realista con las emociones verosímiles de nuestros ancestros (2008: 118).

Como nota aclaratoria, en el capítulo IV de esta investigación, se abordará la imagen de la gruta en “Los Últimos Monstruos”.

1.6.3. La simbología nictomorfa y teriomorfa en “El Socio”

Empecemos por el mismo título del cuento que en un sentido estricto responde a la eufemización del mal, Mefistófeles, o el Diablo serían sus equivalentes que bajo la ecuación de la doble potencia, el mal se enfundará como mimesis de la cotidianidad, pues el viejo Adán Matías lo único que desea es tener poder para destruir a su enemigo, el viejo Anselmo.

En el cuento, Adán Matías es un hombre de palabra, pero altanero ante Mefistófeles que con cierto aire de comicidad dialoga con él. Así, “El socio”, en su versión paródica de *Fausto* de Goethe:

La genialidad del cuento no se basa tanto en la adaptación de la leyenda faustiana al campo dominicano sino al toque final. Después de cortarle el pescuezo a don Anselmo, el viejo Adán Matías huye a caballo y se siente contento al ver cruzar por el cielo al Socio llevando al hombro el saco con el cadáver (o la cabeza) de don Anselmo (Menton, 2009: 425-426).

Ahora bien, con respecto a los símbolos nictomorfos, para Bohm el impacto del negro provocará angustia que, psicológicamente, está relacionada con el miedo infantil a la oscuridad y que muchas veces viene acompañado con un sentimiento de culpabilidad (Durand, 2004:94-95). Adán Matías y su hija Lucinda (la que porta luz) se encuentran en una situación de tinieblas y de angustia por la ausencia de la muchachita, de la Chinita. Como bien señala Bachelard, “una sola mancha negra, íntimamente compleja, en cuanto es soñada en sus profundidades, basta para ponernos en situación de tinieblas” (Durand, 2004:95). Veamos un ejemplo del cuento:

Allí, sobre el catre, pasándose la mano por la cabeza, casi arrancándose los pelos, estaba el viejo Adán Matías. Era bajito, flaco y rojo. Su bigote cano temblaba cada vez que él batía la quijada. Por momentos se podía de pie. Recorría el cuartucho a grandes pasos y volvía a sentarse. Su hija Lucinda se asomaba a la puerta.
_ Tranquilícese, Taita. Después con calma se arreglará eso. Pero también Lucinda estaba triste y lloraba a escondidas (Bosch, 1997:166).

En el cuento, el negro tendrá una valoración negativa, según Mohr, su significado es atributo del pecado, de la angustia, rebelión y juicio (Durand, 2004:95). Adán Matías, en una relación analógica bíblica, comete el pecado de entregar su alma al Diablo. Y el narrador omnisciente nos dice:

Había detenido el caballo. Seguía mirando hacia el cielo con el rostro iluminado por una ligera sonrisa, y pensaba, complacido, que aunque el mundo había cambiado mucho, todavía quedaba alguien de cumplir sus compromisos. Y como estaba seguro de que los hijos de don Anselmo le darían muerte ese mismo día, él, Adán Matías, cristiano viejo, no se alarmaba al pensar que tardaría muy poco en entregarle su alma al Diablo.
Trato es trato, y el Diablo se había portado lealmente. “Como un hombre serio”, se decía Adán Matías al tiempo de entregarse (Bosch, 1997:186).

En el cuento, la concepción de negrura se refuerza con la presencia del caballo ctónico, el caballo de la muerte, pues Adán Matías una vez cumplido su cometido, tendrá que entregar su alma. En los símbolos teriomorfos, los caballos como símbolo del tiempo por su ligazón a los grandes relojes naturales, están asociados a la imagen del tiempo. Según Durand, los corceles oscuros son alegorías de temibles realidades míticas: “El caballo es isomorfismo de las tinieblas y el infierno. Son los negros caballos del carruaje de la sombra” (Durand, 2004:78). Por ejemplo, el caballo ruidoso y espantadizo, según la creencia del folclore popular, “El diablo está herrando su caballo”, resulta un isomorfismo del rugido del león, del bramido del mar o del mugido de los bóvidos que equivaldría a la idea del galope del caballo como sinónimo del espectro, de las tinieblas

(Durand, 2004:83). Por consiguiente, en “El Socio”, la simbología teriomorfa del caballo, ligada a Adán Matías, y de acuerdo con el mitólogo francés, cabalmente, se alegoriza en el cuento:

[...] y mientras tanto, él iba rompiendo las costillas de su caballo a talonazos.
-¡Cójanlo, cójanlo, cójanlo!- gritaban a su espalda cien voces.
Apuró cuanto pudo y tomó un callejón. Vio la yerba de los potreros agitada por la gente que corría hacia la casa. El viento le zumbaba en los oídos y él vigilaba la vuelta distante del camino [...]
Adán Matías oyó por encima de él un bufido extraño, un bufido endemoniadamente alegre, y alzó la cabeza. Hendiendo el aire, con su frente de chivo y su rabo peludo, el Socio iba cruzando el cielo. Una risa fina y maléfica le cortaba el rostro, y llevaba al hombro el saco de pita.
-¡Aquí lo llevo!- gritó señalando el saco.
Adán Matías sintió un contento que ni el mejor ron le había dado nunca. ¡Eso sí era cumplir los compromisos!
-¡Ande con cuidado! -recomendó a toda voz-. ¡Asujételo bien, que es capaz de dírsele todavía(Bosch,1997: 185).

Empero, la negrura de Adán Matías se atenúa en un aire de comicidad y el mundo de las tinieblas parece gozar de encanto. En el cuento, no solo la agitación, sino también el ruido, e incluso (el de la masa), viene precedido por el mugido de El Socio: “todavía estaba el índice de don Anselmo señalando el dinero cuando sonó el bufido. Fue una especie de bufido de cólera (Bosch, 1997: 80). Para Bachelard quien cita a Lawrence, “la oreja puede oír más profundamente de lo que pueden ver los ojos” (Durand, 2004:96). Así, el bramido, el ruido, el grito de la “boca de sombra” son isomorfismos de las tinieblas en el cuento.

En la simbología nictomorfa, “el diablo que suele ser negro o encubre alguna negrura” (Durand, 2004:96) alcanza al personaje al Negro Manzueta. Para Durand, la “negrura” del mal forma parte de la creencia de los pueblos de piel negra. En el cuento, habría que recordar que el Negro Manzueta, por “causa del Socio” termina en desgracia, quemado, además, la presencia de la noche sirve de refuerzo del mal en el cuento: “La noche viene a reunir en su sustancia maléfica todas las valoraciones negativas precedentes. Las tinieblas siempre son caos y rechinar de dientes” (Durand, 2004:96). Sirva de ejemplo para ilustrar la idea de la *negrura* y la creencia popular en términos del autor francés:

Inesperadamente se derrumbó el techo, y las yaguas encendidas y los maderos echando llamas le cayeron encima sin que él pudiera defenderse. Saltó y quiso huir cuando notó que la camisa le llameaba. Debió tropezar con algo y cayó. El perro gritaba y él hubiera querido que se callara. El ardor en la cara y en el vientre era insoportable. ¡Y la candela metiéndose en el conuco! Ahí, en tal momento, pegado a la tierra, impotente, el Negro Manzueta creyó ver el origen de aquella desgracia. Alzó la cabeza, aterrorizado y frío de miedo.
-¡Él, él! -barbotó [...]
-¡Fue él! ¡En el nombre de la Virgen, fue el Socio!
Voraz e implacable, el fuego consumió en poco tiempo la propiedad de Manzueta [...] se presentaron nubes inesperadas que encapotaron la noche [...]

Mirando al hombre, una vieja chiquita, flaca y de rasgos duros dijo:

_ ¿No ven ¿ Eso ha sido el Socio.

Con ojos de asustado, un negro manco que tenía
una cicatriz en la frente murmuró:

_ Sí, fue el Socio

_ ¡Fue el Socio, el Socio!- aseguró la voz de centenares y centenares de personas, mientras en
toda la región se comentaba el suceso (Bosch, 2004:170-171).

En este pasaje, la presencia de la “pequeña anciana” llama poderosamente la atención, pues para Germaine Dieterlen la figura de la pequeña mujer “simboliza todo cuanto se opone a la luz: oscuridad, noche, brujería” (Durand, 2004: 114); por consiguiente, las tinieblas son sinónimo de ceguera, de allí que, el inconsciente sea representado bajo una forma tenebrosa, ciega, más aún, en el cuento, por una ceguera colectiva. Aunado al universo de la oscuridad, la imagen de la noche también implicará sustancia del tiempo, por tal razón Eliade afirma que “el tiempo es negro por irracional, por despiadado” (Durand, 2004:96): “La negra noche temblaba, llena de grillos y de brisa. Arriba resonaban las hojas del amacey y algunos cocuyos rayaban el monte” (Bosch, 1997:181).

En “El Socio”, como señalé líneas arriba, el terror de las tinieblas cubre no solo el horizonte del Negro Manzueta, sino también del perro que quizá le ladra a la muerte, sin embargo, como un instante mágico, se presenta la lluvia ante el caos; en este sentido, para Bachelard el elemento del agua resulta ambivalente, al que le reconoce un valor moral, pues es sustancia misma de pureza, unas gotas bastan para purificar el mundo. El agua no solo contiene pureza, sino que irradia la pureza (Durand, 2004:178). Sirva de ejemplo lo que sigue.

Voraz e implacable, el fuego consumió en poco tiempo la propiedad de Manzueta; pero afuera, en las tierras de don Anselmo, nada habría de pasar. Mientras las llamas se entretenían con lo del Negro, arriba en el cielo, se presentaron nubes inesperadas que encapotaron la noche y a poco empezó a caer un chaparrón violento que hacía chirriar los postes, carbonizados al apagar los troncos encendidos.

Por la mañana encontraron al Negro Manzueta lejos de su rancho. Había ido arrastrándose hasta el camino de La Jagua, seguido de su perro, que se adelantaba en carreras múltiples y veloces y ladraba sin cesar (Bosch, 2004:171).

La expresión de negrura en “El Socio”, en su antinomia de la dialéctica del agua purificadora y, además, como doble refuerzo del símbolo diairético, el fuego, servirán de elementos catalizadores; por ejemplo, la tea en la mano del Negro Manzueta con la cual ha sembrado fuego a los postes y luego, por accidente, así mismo, éste resulta un elemento purificador aunque polivalente (como ya se ha expuesto en otro apartado). El fuego que es utilizado, comúnmente, en los ritos de purificación del mal, establece, psicológicamente, un vínculo estrecho con la flecha ígnea. Por ejemplo, Vulcano, el

“dios uraniano” (de *volca*, “fuego”, que viene del sánscrito *ulká*, que significa “incendio”), en cuyo caso, contra el Saturno tónico, según Durand, “asimila el fuego purificador al Sol, fuego de elevación, de sublimación de todo cuanto se encuentra expuesto a sus ardores” (2004:179). Evidentemente, en el cuento, a pesar de la siembra demoníaca de fuego del Negro Manzueta (bajo el ardiente sol de mediodía), el fuego que es un elemento purificador del mal, cargado de luz, en el Negro Manzueta resultará catártico (él que pretende combatir el mal con el fuego, éste se le revierte): “La quemadura del fuego también es purificadora, porque lo que exige de la purificación es que, por sus excesos, rompa no sólo con la tibieza carnal sino con la penumbra de la confusión mental” (Durand, 2004:178). Por consiguiente, en el Negro Manzueta, el fuego es un elemento purificador, que en términos bachelardianos, será un “fuego espiritual” alejado del fuego sexual:

[...] y seguido por el perro tomó el camino de la loma. Llegó pasado el mediodía. El sol era candela. El Negro Manzueta subió sin fatigarse y allá arriba empezó a darle hacha a un pino mediano [...]

Sin darle descanso al cuerpo y muy contento por lo que iba a hacer, Manzueta a una curiosa faena; al lado de cada poste fue colocando una astilla, a veces dos, clavadas en la tierra. Al caer la noche había andado no sabía cuánto; luego empezó el camino al revés, dándole candela a las astillas. Así, a la hora en que allá en el pueblo el sacristán tocaba las ánimas, en El Sabanal podía verse una hilera de postes ardiendo y a Manzueta corriendo de poste en poste, con una tea en la mano [...]

Las llamas iluminaban la sonrisa del Negro Manzueta; los ladridos de Tiburón atronaban, contestados a la distancia por otros [...]. El Negro Manzueta se hallaba contento.

[...] El ardor en la cara y en el vientre era insoportable (Bosch, 1997:169-170).

1.7.1. El realismo mágico en “La bella alma de don Damián”

“La bella alma de don Damián”¹¹⁹ (1939) es un relato donde lo fantasmagórico juega con la realidad cotidiana, otorgándole al discurso narrativo una dosis de humorismo. Según Oviedo, este es un rasgo de la estética mágicorrealista.

¹¹⁹“La bella alma de don Damián” es otro cuento de Bosch clasificado como fantástico o neofantástico, pero es analizado usándose juicios propios del realismo mágico sin identificarlos como tales. Declara un crítico que “...Bosch al igual que Kafka en *La metamorfosis*, toma acontecimientos sobrenaturales para darle, en el curso del desarrollo de la narración, un matiz cada vez más natural” (Gutiérrez citado en Ossers, 2009: 239). También afirma este crítico que en este cuento “desde el principio el lector acepta la situación como normal...” Ambas características mencionadas en estas citas son nociones mágicorrealistas en vez de fantásticas. Por otro lado, es curioso que este crítico compare “La metamorfosis” de Kafka con “La bella alma de don Damián” de Bosch para apoyar su afirmación a partir de lo fantástico, puesto que esta obra de Kafka la usa otro crítico como ilustración en su teorización sobre el realismo mágico [...].

El cuento “La bella alma de don Damián” es acerca de la experiencia del alma de don Damián al salirse del cuerpo de éste y observar con desilusión las mentiras, las falsedades y la hipocresía de los familiares y amigos de don Damián mientras éste se encuentra en cama de muerte. Al no poder soportar tanto desengaño, el alma regresa al cuerpo de don Damián y así él revive, y el alma ya no tiene ni quiere el poder sobrenatural de ver, oír y hasta leer el pensamiento de los demás.

El eje nodal de “La bella alma de don Damián” es la hipocresía, pues la anécdota gira en torno a don Damián, un hombre poderosamente rico que en su condición moribunda (y con fiebre alta), su alma se aleja de su cuerpo y puede verse a sí mismo, su alma convertida en un esperpento, en un monstruoso pulpo ignorante, pero también puede ver la hipocresía del dolor y el interés por su dinero tanto de su joven esposa, como de su suegra, del sacerdote y de todos los que lo rodean. La única persona de sentimientos nobles y que lo estima sin interés alguno por la materialidad es la fiel sirvienta de la casa.

Para Seymour Menton, especialista en el Realismo mágico, “La bella alma de don Damián”:

Puede haberse inspirado en *Gianni Schicchi* (1918), opera en un acto de Puccini, que proviene de *La Divina Comedia* de Dante. En el cuento de Bosch, igual que en la ópera, la agonía y la muerte del protagonista sesentón permite que revelen los verdaderos sentimientos de los herederos, en este caso la maldad y la hipocresía de su esposa joven, de la mamá de ella y del sacerdote. El protagonista no es tanto el moribundo don Damián como su “bella alma”, personificada en forma de un pulpo feo con tentáculos [...] no hay en “La bella alma de don Damián” absolutamente ningún ingrediente criollista ni dominicano (2008: 117).

En “La bella alma de don Damián”¹²⁰: “El pulpo por sus tentáculos, es el animal que ata por excelencia” (Durand, 2004:110). En el cuento, esta figura arquetípica del lazo, en cuyo simbolismo teriomorfo de la fatalidad y de lo grotesco no solo atañe al alma de don Damián, sino a todos los que lo rodean en su lecho de muerte, salvo la sirvienta: “[...] la aparición de la animalidad en la conciencia es síntoma de una depresión de la persona hasta los umbrales de la ansiedad” (Durand, 2004:77).

La modalidad mágicorrealista en “La bella alma de don Damián” se presenta en la yuxtaposición del alma transformada en pulpo, identificada con la zoología marina. El alma de don Damián, encaramada en la lujosa lámpara, puede ver su entono, y ver (ante el espejo) el horror de sí mismo, su figura abominablemente caricaturesca. El

Los personajes en este cuento no son partes del mundo sobrenatural del alma pues ella es invisible e inaudible. El mundo de ellos sólo existe dentro de su realidad cotidiana sin ningún contacto con el mundo sobrenatural del alma. De modo que no hay una fusión de estos dos mundos, sino que ambos existen paralelos el uno al otro. Con todo, el cuento es mágicorrealista porque el alma no se percibe a sí misma como un ser sobrenatural a pesar de sus poderes; los cuales ella simplemente los acepta como un aspecto común de su realidad fuera del cuerpo de su dueño. Además, la experiencia del alma se narra y se describe con tal naturalidad o normalidad que Bosch logra, como era, en efecto, su intención al así contar esa vivencia, que el lector visualice y acepte el hecho sobrenatural como realidad común y corriente”. (Ossers, 2009:239-240).

¹²⁰ “[...] su anécdota nunca habrá de convertirse en realidad. Más bien dicho texto está cercano a la denominada *literatura gótica* [...] sería conveniente adelantar en este cuento podría ser un magnífico exponente de lo *real maravilloso* dentro de la literatura latinoamericana”. (Valdez, 2010: 234).

alma, después de hacer una extraña introspección y de lo que lo rodea, regresa a su cuerpo en una suerte de “resurrección” asistida por el médico de cabecera.

Así, pues, en un acto de onirismo, provocado por la inconsciencia de la fiebre alta, lo extraño y lo asombroso sucede por un instante. Por lo demás, en la escena mágicorrealista se funde lo *imprevisible* con lo *irracional* en el plano de la cotidianidad en la más sentida naturalidad. Nada asombra a don Damián, solo siente asco de la mentira y prefiere dormir. A continuación, veamos estas imágenes:

Curiosa y asqueada, pues, se lanzó desde la lámpara en dirección hacia el baño, cuyas paredes estaban cubiertas con grandes espejos. Calculó bien la distancia para caer sobre la alfombra, a fin no hacer ruido. Además de ignorar que la gente no podía verla, el alma ignoraba que ella no tenía pesa (Bosch, 1997: 81).

Don Damián, era un monstruoso y, sin embargo, pequeño racimo de tentáculos como los del pulpo, pero sin regularidad, unos más cortos que otros, unos más delgados que los demás y todos ellos como hechos de humo sucio [...] El alma de don Damián se sintió perdida. Sin embargo sacó coraje para mirar más hacia arriba. No tenía cintura. En realidad, no tenía cuerpo ni cuello ni nada, sino que de donde se reunían los tentáculos salía por un lado una especie de oreja caída, algo así como una corteza rugosa y purulenta, y del otro un montón de pelos sin color, ásperos, unos torcidos, otros derechos [...] su boca un agujero informe, a la vez como de ratón y de hoyo irregular en una fruta podrida, algo horrible, nauseabundo, verdaderamente asqueroso, ¡ y en el fondo de ese hoyo brillaba un ojo, su único ojo, con reflejos oscuros y expresión de terror y perfidia! (Bosch, 1997:82).

1.7. 2. ¿El realismo mágico? o ¿lo maravilloso cristiano? en “El Difunto Estaba Vivo”.

En “El Difunto Estaba Vivo”¹²¹ el mismo título evoca lo fantástico. El discurso narrado presenta una estructura cíclica que inicia con el juicio sobre la muerte del sargento Felipe y concluye del mismo modo, pero sin resolver el caso.

Don Pablo de la Mota es un cacique estoico, pero hombre justo, trabajador que sabe esconder su ternura ante sus seres queridos. Tras la muerte de su esposa, la huída de sus hijos a la revuelta armada, La Guerra de los Seis Años en la República Dominicana, y la muerte trágica de su hijo mayor, estas circunstancias hostiles le endurecen aún más el carácter. La soledad de don Pablo lo silencia, pero cuando se trata de aplicar la ley, aunque se trate de su propia sangre, el rigor de su carácter se impone para sentenciar a dos de sus hijos bandoleros: “Los hombres son para entenderse con los hombres. Si el muchacho lo embroma, mátelos y tíreselos a los perros” (Bosch, 1997:

¹²¹ El mismo autor confiesa haber escrito este cuento entre 1943 o 1944. Sin embargo, según Pichardo, aparece en la publicación de *Ocho Cuentos*, en La Habana, 1947, y no hay datos de una posible publicación en revistas anteriores. (2009:273).

126). “Tiene dos días para buscarme a esos bandidos. Si no los pueden traer vivos, tráiganlos muertos” (Bosch, 1997:131).

A decir verdad, don Pablo de la Mota es un muerto en vida, o mejor dicho, un difunto vivo. A don Pablo, solo la compañía de su hijo menor, Remí y, posteriormente, la de su pequeño nieto, de algún modo, llega a apaciguar su soledad.

La muerte de don Pablo Mota, y a juzgar por los hechos, parece ser que se trata de un suicidio, pues éste, ya viejo, ante la inminencia de su muerte, decide salir de casa y aparece al siguiente día muerto (descalabrado) en un barranco. El difunto es sepultado junto a sus seres queridos (deseo que él mismo pidió en vida). No obstante, años después, el sargento Felipe y un ingeniero¹²² (por influencia del primero) deciden profanar los restos del difunto don Pablo, porque una parte de las tierras del sargento, justamente, atraviesan por el cementerio. Es entonces cuando Felicio Rojas, un fiel peón, quien quiso al difunto como a un padre, sale a la defensa de sus restos y de la memoria del difunto:

Un relato como el titulado “El difunto estaba vivo” está narrado con la ambientación natural y social que el autor captó y reflejó en sus años de formación y aprendizaje. En él refleja los valores, las creencias, las tradiciones, las actitudes y el comportamiento típico de un país con mentalidad aldeana, tradicional, mágica (Rosario Candelier, 2009:167).

En el cuento, la efervescencia sobrenatural y *lo maravilloso cristiano*, se presenta en el acto de la exhumación. “El difunto estaba vivo” y sale de su tumba a defender su osamenta.

Ahora bien, con respecto a los personajes de *lo maravilloso cristiano* y del “realismo mágico”, González Boixo establece límites entre ambos géneros:

Conviene aclarar, además, que la reacción del personaje de “lo maravilloso cristiano” no es, como la crítica suele señalar, la de considerar como un hecho normal la aparición de lo sobrenatural (que, exactamente, es lo que ocurre con el “realismo mágico”), sino que siempre tiene presente la anormalidad de lo sobrenatural, aunque lo acepte en razón de su fe. De hecho, en el “realismo mágico” el personaje ni se asombra ni se asusta ni muestra perplejidad, puesto que no percibe que se trata de un hecho sobrenatural; en cambio, el personaje de “lo maravilloso cristiano” sí lo percibe como algo sobrenatural y, por tanto, expresa una variedad de sentimientos que tienen que ver con las características concretas del hecho sobrenatural: pueda admirarse del poder divino ante un milagro o puede sentir pavor ante la presencia de un alma en pena (2018:78).

En este sentido, podemos decir hasta aquí, que en “El Difunto Estaba Vivo” nos encontramos frente al género de “lo maravilloso cristiano”. Felicio, ante la hipotética “presencia” del difunto don Pablo, tiene la sensación de miedo y de la vacilación.

¹²² “Este personaje, el ingeniero, por las características que presenta en la narración, entre ellas, de ser un hombre irritable y bebedor de ron, parece ser la continuidad de personaje en el cuento “La muerte no se equivoca dos veces”. Incluso, en este relato, el ingeniero llega a ser amigo de un cabo. En el cuento en cuestión, es amigo del sargento.

Felicio se atemoriza ante el acontecimiento sobrenatural: “Él no podía hacer nada estaba paralizado por el miedo, con los ojos vidriados, sudando frío en la frente” (Bosch, 1997:140). Así, pues, en el cuento, la probabilidad mágicorrealista queda debilitada. A pesar de que la crítica literaria lo ha clasificado en este género:

[...] y es en la tercera parte del mismo cuando comienza la escena impactante de la tragedia que da aliento al realismo mágico de esta pieza maestra de Juan Bosch
En medio de la expectación, se nos presenta la escena nuclear que configura el elemento milagroso [...] el milagro es un “acontecimiento sobrenatural que sobrepasa todos los acontecimientos humanos o poderes de la naturaleza” [...] el milagro es la “inesperada alteración de la realidad”; o también, la “revelación privilegiada de la realidad”.
¿Qué es lo que hace que percibamos como milagroso, nivel privilegiado del Realismo mágico, en este relato de Bosch? El hecho, y lo que sigue posteriormente, de Felicio sentir la presencia viva del difunto (Rosario Candelier, 2009: 130-131).

Por lo demás, de acuerdo con González Boixo, *lo maravilloso cristiano* en nuestro personaje Felicio, muy a su pesar de la sensación de miedo y de vacilación, termina por aceptar lo sobrenatural. De suyo que, en el cuento, el elemento “maravilloso cristiano”, venga acompañado de la presencia de lo fantástico: “lo fantástico...se caracteriza...por una intromisión brutal del misterio en el marco de la vida real” (Castex, citado en Todorov, 1981:25).

En el cuento, la tradición religiosa cargada de fe cristiana es el rasgo que sobrepasa el fenómeno sobrenatural. Además, Felicio honra la memoria del difunto don Pablo y en la fenomenología, de “lo maravilloso cristiano” este aspecto estaría vinculado al género. Pero pongamos un ejemplo de *lo maravilloso cristiano*:

[...] Allá abajo estaba el esqueleto, grande, sucio, con el brazo izquierdo separado. Súbitamente, Felicio reculó. Ahí, dentro del pecho, sintió que algo le estallaba y al mismo tiempo se le fijó en la espalda un terror que lo ahogaba y lo mataría. La idea que tuvo fue la de que don Pablo iba a salir de la tumba, montado a caballo, más colérico que jamás lo había estado en vida y que iba a preguntarle por qué estaba allí y por qué había consentido que profanaran su último sueño. Aquello fue tan vivamente sentido que Felicio gimió y se llevó la mano a los ojos. Asustados, los que le rodeaban quisieron sujetarle. Entonces Felicio miró en torno suyo y vio a seis pasos del hoyo el caballo negro del recién llegado. Al dar con el animal palideció y gritó con voz llena de miedo:
-¡Su caballo; el caballo de don Pablo! [...]
-¡Ahí está su caballo, don Pablo! (Bosch, 1997:139).

Este acontecimiento extraordinario conlleva la “resurrección” del difunto don Pablo de la Mota.

De acuerdo con Todorov, “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre [...] Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural (1981:24). De allí que, González Boixo afirme que “lo maravilloso cristiano” se encuentre más cercano a “lo

fantástico” que a “lo maravilloso” y al “realismo mágico”, con el cual existe una tendencia a confundirlo. (2018:77). Sirva de ejemplo lo que sigue:

“El difunto estaba vivo” plasma un retrato positivo del cacique todopoderoso del siglo diecinueve, que reinaba como dueño absoluto en todas aquellas tierras. Es el finquero duro pero justo y justiciero a tal punto que es capaz de sentenciar a muerte a sus propios hijos por sus fechorías [...]

Se insiste tanto en el carácter duro de don Pablo para justificar el elemento fantástico del cuento [...] El hecho de que cambie de narrador en esta parte del cuento, el ingeniero joven al viejo peón leal Felicio, casi ciego, permite la interpretación posible de que la resurrección de don Pablo fuera una alucinación (Menton, 2008:116).

En “El Difunto Estaba Vivo”¹²³, la visión fantástica se refuerza con la ilusión de los sentidos. Quizá por ello afirme Marcel Schneider que lo fantástico explora el espacio interior y tiene mucho que ver con la imaginación (citado en Todorov, 1981:32). En “El Difunto Estaba Vivo”, los hechos ocurren inesperadamente, y en una suerte de proyección mental, Felicio Rojas evoca la “resurrección de su amo”. En “El Difunto Estaba Vivo”, coexiste el pasado y el presente. Los tiempos se yuxtaponen bajo el marco de la improbabilidad y de lo inverosímil: la “resurrección” de don Pablo. No obstante, Seymour Menton con respecto a la estética del realismo mágico, afirma: “El realismo mágico del cuento proviene principalmente del tono creado por el énfasis en los recuerdos del protagonista” (1998: 51). En el cuento, habrá de recordar que Felicio en su juventud lo ha caracterizado una débil memoria, y no ha de sorprender que al paso de los años ésta languidezca más. Pero la escasa vista, esa casi privación sensorial en Felicio, es muy probable que favorezca a la alucinación visual del ente imaginario, el amo resucitado. Felicio cree ver a su amo “en razón de su fe” y de su estima. Él, en esa ilusión de los sentidos, de su sentimiento religiosa, crea una imagen que no corresponde con las leyes naturales, es decir, “al difunto vivo”. Felicio al igual que los “testigos”

¹²³ “El cacique, don Pablo de la Mota, parece encarnarse en el cuerpo y en el espíritu de su fiel y antiguo peón, Felicio Rojas, quien ejecuta la medida homicida y es juzgado por dicha acción.

Este relato no es solamente una manifestación del Realismo mágico que conforma lo mejor de nuestra cultura viva. Hay en él rastros variados aspectos socioculturales conectados con la idiosincrasia campesina dominicana. Felicio no es sólo el peón de don Pablo de la Mota: de sus palabras y actuaciones trasiega el respeto a una norma tradicional de veneración a la memoria de los deudos [...] la veneración por la memoria de los difuntos es una manifestación de religiosidad, y como ha enseñado Mircea Eliade, cada manifestación específica de religiosidad, cada “hierofanía” tiene su historia [...]

La mano misteriosa que se desprende del cuerpo inerte de don Pablo de la Mota no es un dato casual y secundario; remite a una tradición literaria con veta copiosa en la cuentística fantástica europea. Y juega un papel estelar y significativo en la extraña revelación que acontece en este increíble suceso. Probablemente tomó Bosch de Guy de Maupassant, uno de sus autores favoritos, y que tiene un par de cuentos donde la mano interviene sorpresiva y milagrosamente, el artificio imaginario de la mano misteriosa [...] Tal como lo practicaba Maupassant, en Bosch las situaciones y ocurrencias fantásticas están presentadas con un tono de verismo que nos olvidamos de sus características arcanas y sobrenaturales, y sus connotaciones mágicas, extraterritoriales o irracionales, y las percibimos como si fueran realmente dables y creíbles porque mantienen su carga de verosimilitud, como efectivamente acontece en “El difunto estaba vivo”. (Rosario Candelier, 2009:129-139).

toman por realidad la fantasía, es decir, el plano imaginario que se impone sobre la realidad. El elemento aparentemente sobrenatural ciñe a los personajes hasta llevarlos a tomar la fantasía con la más franca verosimilitud dotada de “lo maravilloso cristiano”: el milagro de la resurrección de don Pablo. De allí que, para González Boixo el personaje puede aceptar lo sobrenatural en el marco de la realidad en función de su creencia religiosa” (2018:77)¹²⁴:

[...] En ese momento, por ejemplo, Felicio no pensaba en que estaban abriendo la tumba, sino que pensaba en don Pablo y lo veía ante él tal como había sido antes de volverse maniático; lo veía con su estampa con su estampa alta, flaca, su piel quemada, sus bigotes blancos, su mirada fría; lo veía moverse, observándolo todo y siempre tan callado. De pronto oyó voces. Felicio hizo un esfuerzo, se puso de pie y caminó [...]

-¡Su caballo; el caballo de don Pablo! [...]

-¡Ahí está su caballo, don Pablo!

Y entonces vio a don Pablo, que apoyaba una mano en el fondo del hoyo; la derecha, porque no tenía mano izquierda; lo vio levantarse y sujetarse a la pared del hoyo.

-¡Dáme la mano!- ordenó el muerto con la misma voz autoritaria de otros tiempos (Bosch, 1997:139).

En el cuento, Felicio, que es testigo presencial junto con otros hombres, recibe la orden de su patrón y sube al caballo de don Pablo: “¡Acompáñame y toma esto! ¡Hay que matar Felicio!, ¡Monta conmigo!- dijo la voz, fría y precisa” (Bosch, 1997:140). “¡Ahora, Felicio, duro!-ordenó el difunto con voz estentórea. El caballo pasaba velozmente junto al sargento. Felicio alzó el brazo y descargó el golpe” (Bosch, 1997:141).

Así, pues, Felicio mata al sargento Felipe por orden del difunto, de ahí el título del cuento: “El doble y la inversión de acontecimientos (en el doble una misma persona hace el papel de dos personajes): Felicio encarna la figura del cacique” (Rosario Candelier, 2009:142).

Por otra parte, la presencia del caballo negro, es un refuerzo ctónico, ya que es un animal de las tinieblas y de la muerte: “El caballo es isomorfo de las tinieblas y del infierno: Son los negros caballos del carruaje de la sombra” (Durand, 2004:78). En el cementerio, el caballo (de carne y hueso) es el primer elemento que logra divisar Felicio y éste le provoca asombro y miedo, a la vez, razón para decir una vez más que el suceso sobrenatural se presenta dentro “de un ambiente predominantemente realista”, pero fraguado por la fantasía de Felicio. La presencia imaginaria del caballo, en la exhumación, es la prueba de la muerte de don Pablo: “A su lado, temblando, espantado y sudoroso estaba el caballo negro” (Bosch, 1997:142).

De acuerdo con Seymour Menton:

¹²⁴ *Ibíd.*

El realismo mágico prefiere la inconsciencia colectiva de Jung, la idea que proviene de las teorías arquetípicas, en el sentido de que todas las épocas se funden en un momento del presente, y que la realidad en sí tiene ciertos rasgos que la identifican con el mundo de ensueño” (1998: 38-39).

De suyo, añade Menton que el realismo mágico pone énfasis en el carácter arquetípico junguiano de sus personajes, sin llegar a explorar el mundo de los sueños (1998:206). Aquí, Juan Bosch parece recoger la idea junguiana. Sus personajes, caracterizados por *inconsciencia colectiva*, se asoman al mundo de la ensoñación religiosa.

En líneas generales, en “El Difunto Estaba Vivo” los límites tanto del “realismo mágico” como de “lo maravilloso cristiano” no quedan definidos, por tanto, quizá con “imaginación razonada” habrá de aceptar, en la fenomenología de la imagen, la presencia de estos dos elementos que se tocan en la línea divisoria, pero cada uno con sus leyes establecidas.

Empero, en la fe cristiana de Felicio, el difunto estaba vivo su memoria, y si nos queda un resquicio de la duda, a renglón seguido se lee: “-Sí, sí, si- comenzó a decir, casi babeando-.El difunto taba vivo y seguirá vivo mientras yo “no muera, porque naiden muere de verdá si queda en el mundo quien respete su memoria” (Bosch, 1997:142).Y eso le atribuye una gran dosis cristiana. Más la carga semántica de “lo maravilloso cristiano” que incrusta al cuento.

A modo de colofón, Juan Bosch, en este cuento, pone de manifiesto a la justicia ensombrecida que se mueve como un ente imaginario, como la percepción visual de Felicio donde termina imponiéndose la fantasía sobre la verdad:

La atmósfera del juicio se cargó más cuando, Jesús Oquendo, peón de obras públicas y testigo presencial, dijo con toda seriedad:

-Lo que pasa es que el difunto taba vivo [...]

-Sí, yo lo vide y él fue el matador (Bosch, 1997:119).

El juez evocó la sombra de su padre, tan presente siempre en él, y comprendió al ingeniero y a Felicio. De todo esto surgía, sin embargo, una dificultad: él no podía condenar a un difunto, aunque estuviera vivo [...] Con sus cansados ojos, Felicio vio la sombra de la toga levantarse y alejarse (Bosch, 1997:143).

1.8.1. “San Andrés”, “Cuento de Navidad” y *lo maravilloso cristiano*

En *La teoría sobre el cuento*, nuestro autor dominicano dice: “El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción física o psicológica, pero acción” (1967:18). De suyo, “San Andrés” (1933) es un relato lineal que inicia con la acción del protagonista Guarín: “Toda la tarde anterior la pasó Guarín hablando de lo mismo: el gallo gallino.-Yo quisiera echarlo con el canelo de Toño-le decía a Yoyo” (Bosch, 1995: 223). Y añade Bosch en su teoría: “un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien”. Esta premisa aplica maravillosamente a este cuento, pues el lector cae en esa suerte de

hechizo de los buenos relatos. Juan Bosch dispara la fecha y hace un blanco perfecto en la historia que narra de estructura simétrica cargada de simbolismos.

En “San Andrés”, Guarín es un *alcalde pedáneo* y gallero que antes de que pelee su “gallo gallino” le pide a su esposa que prenda una vela al difunto Andrés Segura¹²⁵, quien tiempo atrás había disfrutado tanto las peleas de gallo que termina muerto a balazos. En su agonía, Andrés Segura le pide a su compadre Guarín que todos años le prenda una vela, porque de no ser así, saldría del más allá y haría que su gallo perdiera la pelea. Guarín por respeto a la memoria de Andrés Segura todos los años dispone una vela para él.

En el cuento, el gallo gallino se enfrenta a un giro, cuyo dueño era desconocido en el pueblo de San Andrés. Al principio el gallo gallino parece matador, pero finalmente termina muerto por el giro. En heroica muerte. Ya en la pulpería, Guarín, junto a su gallo muerto y pasado de copas, pide dos más para brindar con el difunto por el día de su santo. En ese instante hace acto de presencia el dueño del giro. Bebe el ron y le dice que había perdido porque la culpa fue de su mujer por no prender la vela. Pero lo más sorprendente es que el gallo gallino, resucita y con un “canto sonoro” le rompe los tímpanos a Guarín.

De acuerdo con Eduardo Cirlot el gallo es:

Símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad. Se inmolaba a Priapo y a Esculapio para obtener la curación de los enfermos. Durante la Edad Media, símbolo cristiano de gran importancia, apareciendo siempre en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales. Se consideraba alegórico, de vigilancia y resurrección. Davy señala que la primera de tales condiciones debe tomarse en sentido de “tendencia a la eternidad y cuidado en dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol (Cristo), aun antes de su salida por Oriente (1969:241).

Pues bien, en “San Andrés”¹²⁶, en fuerte connotado cristianismo, el gallo gallino es la alegorización que va desde la vigilancia, la espiritualidad hasta la resurrección.

En el simbolismo ascensional, para Durand, “las imágenes ornitológicas remiten al deseo de dinamismo de elevación, de sublimación”. Por ejemplo, los pájaros (en grado menor) como el gallo, la paloma, el águila, entre otros se consideran desanimalizados, cuyo emblema es alegórico y heráldico (2004:136-137).

A saber, en el género de *lo maravilloso cristiano* para González Boixo:

¹²⁵ En Bosch, Victoria Segura es la figura heroica del cuento. Otro referente es el de “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, a Encarnación lo bañan La Nochebuena, al igual que a Andrés Segura.

¹²⁶ “En el cuento “San Andrés”, un gallo es el animal que protagoniza este cuento. Es un gallo gallina que Guarín ha encastrado, cuidado y entrenado para llevarlo a la gallera el día de San Andrés; pero, ¡qué fatalidad! Eloísa olvida la vela del difunto Andrés Segura, siendo ésa la causa de que el gallo muriera en la pelea”. (Jorge, 2009: 334).

Los relatos que pueden acogerse a esta categoría crítica se caracterizan porque un hecho sobrenatural se presenta en el plano de la realidad objetiva (desde la perspectiva del lector), sin que los personajes lo vean como algo imposible (actitud que se produce en la categoría de “lo fantástico”), aunque sí lo consideran un hecho extraordinario que tiene que ver con “el otro mundo”, el de las creencias.

El modelo estaría representado por las narraciones de milagros, género habitual en la literatura medieval y poco frecuente en la actualidad (2018: 76).

De acuerdo con González Boixo, podemos decir que la presencia de *lo maravilloso cristiano* en “San Andrés” está determinado por el milagro, como es la resurrección del gallo gallino. Además, el respeto a la memoria del muerto es otro rasgo cristiano. Guarín vive, intensamente, la creencia popular religiosa. En el cuento, el difunto San Andrés “ha regresado” del “más allá”. Es el ánima en pena encarnada en el hombre extraño. Guarín tras invocar a su compadre, éste aparece en la pulpería para brindar con él. A continuación, ofrecemos la imagen del acontecimiento sobrenatural:

Guarín no había terminado de decir esto cuando apareció en la puerta, hacia su espalda, el desconocido dueño del giro que ganó la pelea. Entró sin hacer ruido, echó mano al vaso y se bebió el ron de un sorbo; puso su diestra sobre el hombro de Guarín muerto de asombro, y dijo:

-Dios se lo pagará, compadre; la culpa fue de su mujer, que no prendió la vela.

Al bajar la puerta, desapareció. Guarín se tiró afuera sin comprender lo que sucedía. Llegó hasta la esquina, mudo y sintiendo que la cabeza se le iba, pero en ninguna parte vio sombra de persona. Más, cuando quiso volver a la pulpería, el gallino muerto se estremeció, levantó el pescuezo y rompió los tímpanos de Guarín con un canto sonoro (Bosch, 1995:237-238).

En “San Andrés”¹²⁷, en el marco de la realidad, cuando se produce el acontecimiento sobrenatural, en Guarín, todo es desconcierto. Él se encuentra bajo los efectos del alcohol, y la situación se complica para afirmar que Guarín acepta el acontecimiento sobrenatural de acuerdo a su creencia religiosa. Más bien, el fenómeno del asombro lo

¹²⁷ “San Andrés, igual que Dos Pesos de Agua, tiene su apoyo en la religiosidad popular, pues la causa de la muerte de su gallo Gallino fue porque Eloísa olvidó prender la vela al compadre Andrés Segura”. (De León, 2005: 31).

“La tradicional fiesta de San Andrés, que da título a este cuento y se celebra cada 30 de noviembre, es el punto de encuentro de los personajes de esta breve historia en la que predomina el diálogo, dando fluidez y dinamismo al cuento y permitiendo conocer el punto de vista de los personajes.

La idea o tema central del cuento, realista por el reflejo cultural y comportamiento de los personajes, tiene un toque de realismo mágico cuando aparece el compadre muerto y habla con el protagonista así como cuando su gallo resucita. En esa conversación se deja aún más clara la importancia de cumplir la palabra empeñada, que es el tema principal de “San Andrés”, unido fuertemente a la creencia popular sobre los muertos. Estos temas están envueltos en la celebración de la festividad, la pelea de gallos, y demás tradiciones, creencias y costumbres populares.

[...] Es al final cuando el cuento da un giro, pasando de lo real a lo fantástico, lo sobrenatural, con total naturalidad. No es convencional que un difunto tenga autoridad para decidir, y aquí el autor hace uso de la retrospectiva para justificar lo que sucede [...] El difunto cumplió de tal manera que adquirió tan inesperado protagonismo, que casi supera al de Guarín, algo inverosímil.

Los hechos del final del cuento con espontaneidad, y es que una de las creencias que forman parte del mundo rural en casi toda Latinoamérica es que hay que cumplir las promesas hechas a los difuntos. Se aprecia aquí la exposición de creencias populares, mágicas que atribuyen poderes a seres inanimados o ya fallecidos, algo de lo que está poblado el imaginario popular del dominicano”. (Emeterio, 2012: 147-149).

invade. Quizá por ello “aunque pueda parecer extraño “lo maravilloso cristiano” está más cerca de “lo fantástico” que de “lo maravilloso” y del “realismo mágico”, con el que se tiende a confundir (García, 2018:77). Sin embargo, en “la realidad ficticia” el gallo ha resucitado y le ha roto los tímpanos a Guarín. En este sentido, lo fantástico bajo el elemento de *lo maravilloso cristiano* signa el milagro y la resurrección del gallo. El gallo resucitado es la evidencia de lo sobrenatural como también de lo cristiano y de lo divino.

De suyo: “el ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres [...] De todo lo que pertenece al cuerpo, son las alas las que más participan en lo divino” (Bachelard, 1958: 88-89):

[...] clavó su pico en el pescuezo del perseguidor y lanzó un espolazo que, atravesando un ojo¹²⁸ del otro, le vació interiormente el opuesto. Enloquecido, el gallino dio vueltas tirando picotazos al aire. Tuvo como una heroica lucidez: batió las alas, cantó con voz débil y cayó sobre el lado derecho, sacudido por temblores (Bosch, 1995:236).

En “San Andrés”, el acontecimiento sobrenatural sobredetermina la creencia religiosa. La mujer de Guarín no prendió la vela, pero él tiene presente la memoria del difunto, por lo que *lo maravilloso cristiano* es susceptible a “la razón de la fe” de Guarín.

“Cuento de Navidad”

“Cuento de Navidad” es un relato publicado en La Habana, 1956. En esta maravillosa narración de matices humorísticos, Juan Bosch desde un referente bíblico y desde su alta calidad humana, entreteje, en una mirada cristiana, pero también legendaria y mítica, el amor sublime, la aspiración de la belleza espiritual como fin último para alcanzar la felicidad eterna de la condición humana:

Como se sabe, el profesor Juan Bosch también imprime a sus obras literarias un cromatismo muy personal que en términos amplios podemos denominar realismo mágico. En Cuento de Navidad, se confirma sobradamente esta apreciación.

Esa obra se sitúa entre la simbología social, humana y religiosa y una alegoría que confirma el signo literario en su estructura de significante y significado, al tiempo que revela la voz de los que no tienen quien los auxilie. En este sentido, se inserta en la concepción bíblica para anunciar el mundo de los justos y de los libres, el triunfo de la bondad y la creencia (Gerón, 1993:143).

¹²⁸ “La expresión de Plotino: que el ojo no podría ver el sol si no fuese cierto modo un sol. Siendo el sol foco de luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender. Por ello el “ojo divino”, llamado entre los egipcios, como signo determinado, Ouadza, simboliza “al que alimenta el fuego sagrado o la inteligencia en el hombre, es decir, a Osiris [...] En el caso del ojo único, su significado es ambivalente; por ser menos que dos (normalidad) expresa infrahumanidad, pero por su posición en la frente, encima del lugar dispuesto por la naturaleza, parece aludir a poderes extrahumanos que realmente -mitológicamente- concurren en el cíclope”. (Cirlot, 1969:346).

“Cuento de Navidad” es un largo relato estructurado¹²⁹ en seis capítulos que, de acuerdo con la teoría del cuento de Juan Bosch, rompe el esquema canónico de su cuentística. A continuación se describen los capítulos:

En el primero capítulo, en un recorrido por el Antiguo Testamento, Juan Bosch esboza, sintéticamente, la creación del universo y el mito diluvial de la humanidad.

En el segundo, El Señor Dios envía al Arcángel San Gabriel a la Tierra para anunciarle a María y a José que ella dará a luz al Hijo de Dios, lo cual no solo sorprende a María, sino también a su esposo, pero es un mandato divino y no pueden objetar. María¹³⁰ embarazada¹³¹ peregrina, junto a José, hasta dar a luz en un establo de Belén.

En el tercero, El Señor Dios envía un lucero como señal que su hijo ha nacido. Y solo los Reyes Magos del desierto y el viejo don Nicolás o Santa Claus, logran verlo. Ellos, guiados por el lucero, llegan al lugar donde se encuentra el bello el Hijo de Dios.

En el cuarto capítulo, se presenta la Adoración tanto de Los Reyes Magos¹³² como de don Nicolás. Ellos ofrecen al Niño Jesús regalos y riquezas.

¹²⁹ “Estructuralmente es el único cuento de Bosch que se divide en capítulos, donde cada uno de ellos representa un núcleo narrativo, que operará como generador de acción en el relato. Obedece a un esquema tradicional, narrado en tercera persona omnisciente múltiple [...] Los personajes son simbólicos de la religión cristiana: Gaspar, Melchor, Baltasar, Santa Claus y Dios. Las fuentes para la creación de este cuento son probablemente: la *Biblia*, leyendas, la tradición religiosa y otras”. (Montero, 2009: 370).

¹³⁰ “Dios primero se engendró en María mediante Su Espíritu; una vez realizada la concepción, Él nació con la naturaleza humana, para ser un Dios-Hombre, y así poseer tanto la divinidad como la humanidad. Este es el origen de Cristo”. (Mateo, 1994: 1:21-2:1).

¹³¹ “El origen de Jesucristo fue así: estando desposada María Su madre con José, antes que se juntasen, se halló que estaba en cinta por obra del Espíritu Santo. Y José su marido, como era justo y no quería exponerla a la vergüenza pública, quiso despedirla secretamente. Mientras consideraba esto, he aquí un ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir a María tu mujer, porque lo engendrado en ella, del Espíritu Santo es. Y dará a luz un hijo, y llamarás Su nombre Jesús, porque Él salvará a Su pueblo de sus pecados. Todo esto aconteció para que se cumpliese lo dicho por el Señor por medio del profeta, cuando dijo: He aquí, una virgen estará encinta y dará a luz un hijo, y llamarán Su nombre Emanuel (que traducido es Dios con nosotros). Y despertando José del sueño, hizo como el ángel del Señor le había mandado, y recibió a su mujer. Y no la reconoció hasta que dio a luz un hijo; y le puso por nombre Jesús” (Mateo, 1994: 1:18-20; 1:21-2:1).

¹³² “Esos tres amigos de Oriente adoradores de Cristo asoman un momento en uno de los Evangelios canónicos, pero han gozado de un estupendo halo mítico en la tradición popular de Occidente durante muchos siglos [...] En la fiesta de los Reyes Magos, ilusión de niños ingenuos, queda como el poso o las cenizas de un episodio mítico de muy emotiva simplicidad [...] (García, 2011: 237).

En *El Nuevo Testamento*, “Los magos gentiles lo buscan y lo adoran” (vs.1-12). “Cuando Jesús nació en Belén de Judea en días del rey Herodes, he aquí llegaron del oriente a Jerusalén unos magos, diciendo:

El capítulo que sigue, se refiere cuando el Hijo de Dios predica la palabra de su Padre: “el perdón, la bondad y la justicia” (Bosch, 1997:251). Jesús¹³³ es vilipendiado por los crueles y perversos hombres de la Tierra. Y, finalmente, crucificado. Pero su Padre lo resucita y el Hijo de Dios asciende al cielo.

En este apartado, el narrador nos ofrece pasajes de la Primera y de la Segunda Guerra Mundial; de los avances tecnológicos, hasta llegar a la detonación de la bomba nuclear:

Bosch establece en este mensaje que el hombre se ha contrapuesto a Dios-que es la encarnación simbólica de lo bueno, de lo justo, de la verdad y de la sinceridad que debe buscar el hombre- “y guerreaban, se mataban entre sí, robaban, incendiaban ciudades...” Es decir el hombre hacía todo lo contrario de lo que debía hacer como naturaleza hecha humanidad. Y eso indignaba a Dios (Gerón, 1993:147).

La narración que hasta aquí había llevado un orden lineal de los acontecimientos, da un salto para exhibir la pobreza de América Latina. En la frontera de Estados Unidos y

¿Dónde está el que ha nacido como Rey de los judíos? Porque vimos Su estrella cuando apareció, y hemos venido a adorarle. Oyendo *esto*, el rey Herodes se turbó, y toda Jerusalén con él. Y habiendo convocado a todos los principales sacerdotes y a los escribas del pueblo, inquiría de ellos dónde había de nacer el Cristo. Ellos le dijeron: En Belén de Judea; pues así está escrito por medio del profeta:

Y tú, Belén, tierra de Judá, de ninguna manera eres la menor entre los príncipes de Judá, porque de ti saldrá un gobernante, que apacentará a Mí pueblo Israel. Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, se informó de ellos con precisión acerca del tiempo de la aparición de la estrella; y enviándolos a Belén, dijo: Id e indagad con exactitud sobre el niño; y cuando le halléis, hacédmelo saber, para que yo también vaya y le adore. Ellos, habiendo oído al rey, se fueron; y he aquí la estrella que habían visto aparecer les guiaba hasta que llegó y se detuvo donde estaba el niño [...] Y al entrar en la casa, vieron al niño con María Su madre, y postrándose, lo adoraron; y abriendo sus tesoros, le ofrecieron presentes: oro, olíbano y mirra. Pero instruidos por *Dios* en sueños que no volviesen a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino”. (Mateo, 1994:1:21-2:1; 2:2-9; 2:10-16).

“El rey Herodes sintió colmado su recelo con el silencio de los magos y, furioso, ordenó dar muerte a todos los niños de Belén menores de dos años. Es el episodio que se conoce con el nombre de la matanza de los inocentes.

El texto de Mateo es parco en detalles. No nos dice que los magos fueran tres. Ni que eran reyes. Ni siquiera nos informa de sus nombres. Ni dice que uno fuera negro. Sólo eran magos de Oriente seguidores fieles de una estrella fugaz, por entonces.

La escena de la adoración de los magos se encuentra luego en algunos textos de los *Apócrifos* (en el *Protoevangelio* de Santiago, capítulo 21, en el del Seudo Mateo, capítulo 16, y en el *Evangelio árabe de la infancia de Jesús*, cap. 7), y cobró resonancia grande pronto, por su efectismo plástico y simbólico [...] y es Tertuliano (siglo III), al parecer, el primero que los nombra como reyes, y en el siglo VI Cesáreo de Arles expresa clara y rotunda la afirmación de que: “*Illi Magi tres reges docuntur*”. En las representaciones del arte romántico suelen salir con sus coronas, incluso cuando se presentan acostado y compartiendo una misma cama.

[...] San Bernardo de Claraval, dice que: los magos ofrecieron a Cristo oro para socorrer la pobreza de la Virgen Santísima; incienso, para contrarrestar el mal olor que había en el establo; y mirra, para ungir con ella al Niño, fortalecer sus miembros e impedir que se acercaran a él parásitos e insectos”. (García, 2011: 238-239).

¹³³“Jesús es el equivalente en el griego del nombre hebreo *Josué* (Nm.13:16), el cual significa *Jehová el Salvador o la salvación de Jehová*. Por lo tanto, Jesús no sólo es un hombre, sino Jehová, y no sólo Jehová, sino Jehová como nuestra salvación. Así que, Él es nuestro Salvador. Él también es nuestro Josué, Aquel que nos introduce en el reposo [...], que es Él mismo como la buena tierra para nosotros”. (Mateo, 1994:21).

México, en este país norteamericano, un niño indígena, huérfano de madre y además, pobre y enfermo llora porque no tiene juguetes. El Señor Dios conmovido por el llanto, envía a Santa Claus o Papá Noel para que cumpla con su misión.

El último capítulo, relata las travesías por las que pasan tanto Papá Noel como los Reyes Magos para llegar a México y entregar el juguete¹³⁴ al niño que llora. Finalmente, el niño recibe doble regalo: “[...] era el juguete que él mismo había hecho, pero que ahora era distinto, macizo, pesado de un metal que él conocía [...] y que brillaba porque estaba recubierto de piedras de valor incalculable” (Bosch, 1997:277).

Y el Señor Dios, regocijado de felicidad por ver materializada su palabra, aunque solo sea en algunos, se hace presente en la Tierra a través de una música celestial:

[...] Bosch dedicó dos de sus libros a la erudición bíblica: Judas Iscariote y El David, y al razonar como lo está haciendo en este Cuento de Navidad está imbuido por el más profundo sentimiento del Evangelio y de la doctrina de que los seres humanos somos salvos por la gracia de Dios y justificados por la Fe en Jesús (De León, 2005: 80).

Ahora bien, en el cuento, nuestro protagonista, que es El Señor Dios, encarna la figura humana desde el cielo:

Más arriba del cielo que ven los hombres había otro cielo; su piso era de nubes, y después, por encima y por los lados, todo era luz, una luz resplandeciente que se perdía en lo infinito. Allí vivía el Señor Dios.

El Señor Dios debía estar disgustado, porque se paseaba de un extremo al otro extremo del cielo [...]. (Bosch, 1997:193).

“Cuento de Navidad” es un ejemplo cabal de *lo maravilloso cristiano*¹³⁵ “puro”. *Per se* el acontecimiento religioso y sagrado está presente a lo largo y ancho de la narración.

De acuerdo con González Boixo: “lo maravilloso cristiano” se aplicaría a aquellas narraciones (legendarias o no) que recogen la tradición cristiana de hechos sobrenaturales (milagros como la multiplicación de los panes o de los peces) o ficciones que se basan en dichas creencias [...]” (2018: 77). Pero pongamos un ejemplo del milagro y de lo cristiano, propio de este género:

El Hijo del Señor vestía con humildad, andaba descalzo por los caminos polvorientos de Galilea, visitaba a los pobres y a los enfermos, curaba a los paralíticos y hacía hablar a los mudos; los ciegos reobran la vista con sólo tocar sus vestiduras.

-Jesús cura a los enfermos y devuelve la paz a los espíritus, Jesús predica el perdón de los pecadores y la vida eterna!- decían los hombres, las mujeres y los niños, llenos de asombro-. ¡Jesús multiplica los panes y los peces: Jesús es el Hijo de Dios! (Bosch, 1997:249).

¹³⁴ “Símbolos de tentaciones. Según Diel, con este significado aparecen en la mitología griega, cuando los titanes muestran juguetes a Dioniso niño. Una prueba similar es la que se planteó a Aquiles, al darle a elegir joyas y preseas entre las cuales había una espada, elegida sin vacilar por el héroe”. (Cirlot, 1969:270).

¹³⁵ Aunque la mayor parte de la crítica literaria clasifica este cuento en el género del realismo mágico.

En la narración, los personajes en el plano de la realidad presentan asombro ante el acontecimiento sobrenatural, como por ejemplo, cuando vuelan los camellos hacia Belén:

Los reyes notaron que se alejaban muy de prisa, y después observaron que los camellos no trotaban, sino que parecían saltar, y cada vez eran más grande los saltos, mayores las distancias que recorrían en el aire. Apenas podía afirmarse que ponían las patas en tierra. Aquello era la cosa más rara que jamás le había sucedido a un grupo de reyes.

Es oportuno consignar aquí que hasta el propio rey *Gaspar se impresionó*, y a tal punto que se vio en el caso de confesar:

-En verdad, parece que el lucero anuncia algo extraño.

Palabras a las que el rey negro respondió con una gran risotada, lo cual le hizo tragar mucho aire, porque a esa altura volaban a tremenda velocidad (Bosch, 1997: 231-232). [Las cursivas son mías].

De allí que, para González Boixo, el elemento sobrenatural solo es visto en el plano del lector, mientras que para los personajes, el acontecimiento sobrenatural no resulta imposible. Incluso, el hecho extraordinario puede estar vinculado a otro plano, por ejemplo, al de la tradición religiosa. Como es el caso, eminentemente, del “Cuento de Navidad”¹³⁶ que, bajo el registro de *lo maravilloso cristiano* expresa el carácter mítico, legendario, pero sobre todo, una fuerte dosis de lo divino.

Añade González Boixo:

El personaje de “lo maravilloso cristiano” tiene una comprensión de la realidad similar a la del lector (es decir, la realidad ficticia resulta verosímil, solo que acepta la presencia de lo sobrenatural en materia religiosa [...]) Lo sobrenatural puede aparecer y en ese sentido, es aceptado como una parte más de la realidad (2018:77).

En “Cuento de Navidad”, ante la verosímil realidad fictiva, tanto el personaje como el lector sienten admiración por el poder divino del milagro: la presencia de El Señor Dios en la Tierra a través de la música celestial, y aceptan el acontecimiento sobrenatural (divino) en función de la Fe en Dios. A título de ejemplo, ofrecemos esta bella imagen poética del final del cuento:

[...] Pero no se dirigió a la madre, sino que dijo:

-¿Qué es esto, Señor?

Alzó los ojos a la altura, como esperando una respuesta. No hubo respuesta. Lo único que oyó fue una música que bajaba de los cielos, una música que iba envolviéndolo todo, como si las nubes hubieran estado cargadas de jilgueros y éstos cantaran celebrando el nacimiento del sol (Bosch, 1997:277).

Por lo demás, Juan Bosch en “Cuento de Navidad” sintetiza, en buena dosis, los ejes temáticos de su narrativa. Los ejemplos de grandeza humana jalonan los hilos

¹³⁶“La originalidad de Juan Bosch consiste en esta utilización combinada de la elaboración imaginaria y de las fuentes textuales para comunicar sus ideas de paz, de fraternidad y de justicia. Y tampoco es una casualidad que el cuento se cierre sobre una imagen, simbólica y real, que concierne al drama y las esperanzas latinoamericanas: el padre, la abuela, el niño, la choza de México transmutan en nuestro continente la Natividad de Jesús, la pobreza de sus padres y los obsequios de los Reyes”. (De Tolentino, 2005: 256).

discursivos que predicen la Belleza espiritual del hombre, el Bien, el amor, la paz y la justicia social. La pieza artística es la apoteosis del Bien sobre el Mal de la humanidad:

Este cuento virtuoso que da nueva vida a la leyenda o relato bíblico, en un vuelco imaginativo y dentro de una concepción histórica en su proceso de mediaciones. Con esta obra, Bosch enriquece el acervo literario y cultural de la lengua española. Al tiempo que recrea, adapta, creando, la versión bíblica dentro de un contexto que está lejos de presentarse como una negación del sentimiento religioso en cuanto a la palabra inspirada o revelada (Gerón, 1993:149).

CAPÍTULO II

LA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA BOSCHIANA

2.1. Un recuento histórico de *La Mañosa* y la composición de los personajes frente a la realidad fictiva.

La Mañosa fue escrita en 1935 y vio su publicación en 1936¹³⁷. *La Mañosa* está dividida en dos partes: La Revolución y Los vencedores. La novela tiene como eje nodal el problema del caudillismo¹³⁸ del campesino y, bajo el contexto histórico de las guerras civiles, las montoneras que, sin ninguna orientación ideológica como afirma el mismo autor, causaron males en el país dominicano. Situación que culmina y finaliza con la intervención norteamericana¹³⁹ en 1916.

Ahora bien, en palabras de Coronada Pichardo, Juan Bosch con *La Mañosa*¹⁴⁰ adquiere el título de *cristalizador* del género novelesco, pues bajo los goznes de la retórica estética socio-realista el autor hace alarde de la técnica narrativa adecuada, así como del tratamiento temático de la novela (2009:155).

Mientras que para Jeannette Miller, en *La Mañosa*, los cambios que introduce en su estructura Juan Bosch, la proponen como un tránsito hacia la literatura

¹³⁷ “*La Mañosa* a mí no me satisface como novela; en realidad ya yo era un cuentista conocido aquí en el país cuando escribí *La Mañosa*.”

La Mañosa no responde a una reacción mía, sino a lo que viví en mi infancia. Yo nací en 1909 y hasta el año de 1916, cuando las tropas norteamericanas ocuparon el país y desconocieron el Estado dominicano y crearon un gobierno militar yanqui en el país, hubo un estado casi permanente de lo que aquí se llamaban revoluciones, que no eran en realidad revoluciones, sino levantamientos, luchas entre diversos sectores de la pequeña burguesía dominicana; eran luchas que no tenían finalidad política alguna, luchas por el poder para usarlo, no para servirle al pueblo [...] Lo que escribí en *La Mañosa* fueron los recuerdos de mi infancia. Yo me identifico especialmente con el niño que cuenta *La Mañosa*, nada más”. (Bosch, en Bosch C., 2016:88-89).

¹³⁸ “En la etapa caudillista la función política degenera hasta ser como dijera, Hostos, la extensión del chisme personal al escenario de la Nación. Todo se atribuye a interés, reacción o pasión personal, y el caudillo no reconoce otro móvil de la actividad política, en sus amigos o en sus adversarios, ni éstos admiten que haya un propósito más alto que el que refiere a sus necesidades y sus deseos”. (Bosch, 1998: 20).

¹³⁹ “El caciquismo dominaba las provincias y existía la conciencia de que esas luchas internas, desgarrantes y mortíferas, auspiciaron la intervención militar estadounidense de 1916”. (Medrano, 2014: 80).

“[...] estalla una de las muchas guerras civiles que se prolongan hasta 1916, año en que las tropas norteamericanas arribaron por primera vez para asegurar la estabilidad y los ingresos aduanales”. (Berroa, 2007: 132).

¹⁴⁰ “Pero como Bosch era adversario político de Trujillo, ninguna de sus narraciones podía circular en el país, ni siquiera la que le favorecía, como *La Mañosa*. Aunque tiene rasgos modernistas y criollistas, el socio-realismo es la tendencia estética dominante en esta primera novela de Bosch”. (Rosario Candelier, 1988:177).

latinoamericana que se haría en las décadas de 1940 y 1950, y que se denominó “nueva novela latinoamericana” (2010:40).

La Mañosa, novela de tintes autobiográficos¹⁴¹ presenta personajes tomados de la realidad cotidiana como el niño Juan, quien es el narrador testigo, el padre José, la madre Ángela y el hermano mayor Pepe. Otros personajes son: José Veras¹⁴², amigo de la familia, Fello Macario¹⁴³, el General que pasó a Gobernador después del triunfo de la Revolución, (aunque en este personaje hubo un cambio de nombre); así también, figuran los ficcionales, y por supuesto *La Mañosa* o La Melada, un personaje tan real (como los ya citados) que le da título a la novela y en ella se alegoriza la Revolución (esta mulade carga perteneció al padre del niño Juan Bosch).

En el nivel de la diégesis, desde las primeras líneas de la novela, se presenta la alegorización de la culebra¹⁴⁴ negra (el mal en la historia del hombre); a través del microrelato del viejo Dimas, la tremenda culebra se torna un enemigo peligroso, el Enemigo Malo¹⁴⁵ como le llama el relator. El animal, a pesar de recibir dos machetazos

¹⁴¹ “[...] El uso de referencias reales tan evidentes no hace de la obra una novela autobiográfica, como tampoco el hecho de que el narrador se llame Juan como el autor ni que la voz narrativa sea la primera, pues como sostiene Friedrich Spielhagen: “Desde el comienzo hasta el final, la novela a la primera persona es una lucha por la autenticidad”. De todos modos, toda novela es ficción por más referencia y efecto de lo real que pueda generar un texto”. (Piña-Contreras, 2004:19).

En esta vertiente, Guillermo Piña-Contreras destaca esa conjunción de fuentes inspiradoras en su estudio sobre *La mañosa*. Dice: “A pesar de que Juan Bosch se defiende de que la novela no es autobiográfica reconoce, en ‘Palabras del autor para la tercera edición’, que hay en ella ‘muchos detalles autobiográficos: los nombres del padre, de la madre, de los dos niños y de José Veras son auténticos’” (Matos, 2009: 79).

¹⁴² “José Veras fue como dice en el libro; la casa existió en El Pino, y en esa casa fue curado José Veras de la herida de machete que le infirieron por fechorías antiguas de José [...]” (Piña-Contreras, 2004:18).

¹⁴³ “[...] Solo buscan la “tajada de res”, mientras ocultan sus verdaderas intenciones mediante la retórica populista y sus engaños promesas que confunden a los que no saben distinguir entre aquellos que se sirven del pueblo con solapada demagogia y los que en verdad quieren servirle sin egoísmos subalternos y con vocación altruista [...] Todos pretenden coger la “tajada de la res” del Estado a como dé lugar. La ideología del capitalismo inhumano se nos ha metido entre los tuétanos de los huesos, como el colesterol en la sangre”. (Rosario Candelier, 2014: 142).

¹⁴⁴ “*La Mañosa* es, casi-no completamente- un discurso textual con muy poca contaminación *intertextual* [...] Desde luego, lo *intertextual* entre Quiroga y Bosch se reduce a una simple fenomenología: el hombre frente a la naturaleza, el hombre como sujeto de un destino hostil y que el propio Quiroga *intertextualiza* desde Rudyard Kipling y Dostoievski. En *La Mañosa*, por *absorción* desde Quiroga, Bosch *transforma* estos enfrentamientos a muy pocos pasajes (como el pasaje de la culebra narrado por Dimas”. (Castillo, 2009: 97).

¹⁴⁵ “Se nota la clara relación existente entre la Biblia y la novela “*La Mañosa*”, pues en ambas obras, la serpiente aparece como símbolo del Mal, o como bien dice el viejo Dimas, como “obra del Enemigo Malo”. En una, la serpiente es la presencia perturbadora de un paraíso en vías de corromperse; en la novela de Bosch, la serpiente (culebra) es un símbolo que hay que desterrar de un paraíso que nació

de Dimas en el espinazo, no muere y ésta los persigue hasta su casa a él y a su hijo. Una vez terminado el relato de Dimas, inmediatamente se introduce el de Simeón que también versará sobre otra culebra negra que aparece en la casa de don Pepe cuando recién la había adquirido. Este recurso narrativo, marcado por la sucesión de relatos¹⁴⁶ de principio a fin (aunque a veces suspendidos por la cotidianidad) nos recuerda *El Decamerón* de Boccaccio. En *La Mañosa*, los hechos narrados tienen como escenario general la campiña cibaeña, El Pino pero, en especial, la casa grande de madera de don Pepe será el lugar de tertulias mientras acontece el levantamiento armado. En la novela, no son cien cuentos los que se narran, pero sí “cien generosidades” que el pueblo campesino cuenta del legendario Fello Macario. Tampoco se trata de la peste bubónica o negra que asoló a Florencia en 1348, pero sí de la peste de la Revolución o de las montoneras de principios del *siglo XX* en la República Dominicana. Evidentemente, los personajes no pertenecen a la alta sociedad, menos a la nobleza, sino más bien a la pobreza extrema, gente que moría sin haberse puesto en su vida un par de zapatos¹⁴⁷:

_ Dios lo tenga en la gloria.

En la gloria...Yo pensaba: “En la gloria”: Sí, allí debía estar Momón, en aquel paraje alto y lleno de luz que me describía madre, en aquel jardín lejano, donde las plantas florecían en ángeles y donde músicas que yo era incapaz de materializarme resonaban día y noche. Allí debía estar, sólo que se me hacía trabajoso figurarme a Momón entre santos vistosos, él, Momón, con sus pantalones remendados y desteñidos, con su barba crecida con sus pies descalzos (Bosch 2016:154).

corrompido. “*La Mañosa*” es algo así como una especie de Génesis donde todo, antes de crearse ya estaba hecho, y por supuesto, muy mal hecho”. (Gerón, 1993: 63).

En el cuento “La pájara” de Juan Bosch, la culebra, que es la pájara, hace alusión también al Enemigo Malo. Este relato se emparenta con *La Mañosa* en la microhistoria de la culebra que persigue a Dimas, así también al episodio de la serpiente en casa de don Pepe y el enfrentamiento de Simeón con el animal. Por ejemplo, en el cuento, hay un potro que es domado; en la novela, la mula llega a ser domada. Los personajes de “La pájara” también cuentan anécdotas de culebras como los de *La Mañosa*. Pongamos un ejemplo: “- Por eso no, porque una vez me pasó a mí tamaño lío con una culebra y...

-Siga su cuento [...] (Bosch, 1995:141-142). En este sentido, “La pájara” es un relato más que forma parte del contenido anecdótico de *La Mañosa*.

¹⁴⁶“Los cuentos de José Veras dejan entrever su condición de héroe y su postura idealizadora, su proyección de salvador. Los cuentos de Momón dejan entrever el miedo y el pensamiento de los campesinos del estrato más bajo, el miedo a lo desconocido y a la muerte, la creencia en lo sobrenatural como respuesta a lo no conocido [...]” (Pichardo, 2009: 174-175).

¹⁴⁷ En una entrevista “fictiva” a Juan Bosch, su nieto manifiesta que: “Los campesinos morían sin haberse puesto nunca un par de zapatos. Ver la situación de los campesinos, su extrema pobreza, fue lo primero que me sensibilizó socialmente”. (Bosch, en Bosch C., 2016:51).

Los personajes que tertulian¹⁴⁸ en la casa de don Pepe son diez¹⁴⁹, entre ellos niños, viejos y jóvenes: Don Pepe, doña Ángela, los dos niños, Juan y Pepito, José Veras, Simeón, Dimas, la vieja Carmita, Mero y Momón. Llama la atención, en la novela, que las mujeres solo están confinadas al pequeño mundo doméstico y no participan en los relatos más que como oyentes, mientras que los hombres cuentan (con sentida vivencia y con dotes de buenos narradores) sagas épicas de reses cimarronas, de culebras, de las historias de monterías de la campiña cibaëña, de la muerte. Otras veces, las narraciones solo son dirigidas al niño Juan, como por ejemplo la leyenda fantasmagórica (mágicorrealista) “Pata de Cajón” que exhibe la animadversión entre haitianos y dominicanos, e intrínsecamente, está presente el fantasma sanguinario de la Revolución y la superstición dominicana, relato transmitido por el criminal y ladrón José Veras¹⁵⁰, pero hombre leal a la amistad como también buen enfermero (cuando se requería) y cariñoso, sobre todo, con los niños. En *La Mañosa*, el mundo patriarcal vertebró el universo novelesco de Juan Bosch.

A propósito, la oralidad es un recurso bien estructurado en la novela y, los relatos, en aparente textura narrativa, parecieran no estar vinculados entre sí; empero, la raigambre reside en la Revolución. Otro ejemplo es la historia que Momón le cuenta al niño Juan sobre el gato negro que crece como un caballo, cuyo contexto histórico está vinculado con la intervención de los Estados Unidos, a título de ejemplo léase: “Decían que era un extranjero blanco como su taita y dizque tenía un baúl de morocotas¹⁵¹ que eso daba pena” (Bosch, 2016:194).

¹⁴⁸“El estilo de contar, afín a las pautas criollistas, está en el tono local y el habla vulgar de diversos pasajes descriptivos y narrativos que se practican en esta novela, lo que va en sintonía con la vida del campo, que el niño-narrador evoca al hablar de la vida hogareña en la campiña cibaëña, hecho que subraya al asociarlo al momento encantador de los cuentos de caminos y las veladas nocturnas con sus relatos fantásticos”. (Rosario Candelier, 2014: 146).

¹⁴⁹Aunque, circunstancialmente, aparece otro personaje a tertuliar, se trata del jefe del cantón del Pedregal.

¹⁵⁰“¡José Veras! Ladrón, haragán, valiente y simpático, dueño de una vida aventurera y atrayente, recalaba en casa después de algunos meses de ausencia. Se había criado en Río Verde y veneraba a mi abuelo [...] Nunca trabajaba y robaba a plena luz. Sin embargo, la propiedad del amigo no tenía mejor celador que él, ni su familia más abnegado enfermero cuando hacía falta; ni río botado ni tiempo de agua ni revoluciones le paraban cuando andaban en diligencias de gente de su querer”. (Bosch, 2016:66).

¹⁵¹ Moneda norteamericana que comenzó a circular en 1830 en Venezuela.

En *La Mañosa*, además de la sucesión de relatos (la ficción dentro de la ficción), también está puesto en el hilo de la narración el sentido del *oído*¹⁵², y éste es un recurso que le da sustento al narrador testigo como también a los campesinos que, a través de murmullos, rumores, voces (a retazos) anuncian la llegada de la Revolución, por tanto, la palabra, la oralidad, cobra fuerza como el mismo el acontecimiento armado: “La obra se construye mediante el eje dialéctico de Murmuración de los acontecimientos/verificación de hechos” (Pichardo, 2009:178).

Asimismo, el narrador testigo nos dice que la casa de don Pepe estaba pegada al camino, esto es, el paso era forzoso para todos los viajeros y caminantes, e incluso para la misma Revolución. En la casa, no solo se atrincheran los retazos, los murmullos de la revuelta armada, sino que la praxis encuentra su lugar en los potreros, pues en un pasaje de la novela vemos que éstos sirven de enfrentamiento a los bandos opuestos, enfrentados como animales. De ahí que, para Pichardo, “La familia aparece como el núcleo estabilizador entre los campesinos y la revolución” (2009:178). En la novela, después del “triunfo” de la Revolución viene la “tranquilidad” del pueblo de El Pino, pero ya nada vuelve a ser lo mismo, casi todos se han ido, incluso la mula. La Mañosa muere junto con la Revolución, ella también sufre los estragos del movimiento armado, y don Pepe arguye que “la gente es peor que las bestias”¹⁵³ en el sentido de que a su mula pudo quitarle las mañas, “pero a los hombres nadie se las quita” (Bosch, 2016:185). La novela concluye con el llanto de Ángela, *leitmotiv* de la historia, que es el llanto del dolor de la humanidad, donde se dan cita presente, pasado y futuro.

¹⁵² “[...] el recurso utilizado por Bosch para crear esta imagen continúa tejiéndose mediante la sinestesia. Ahora, el narrador, ante su ausencia de observación, solo puede transmitir las acciones a partir de lo oído y de lo sentido: las palabras sueltas que le van llegando y la interpretación de éstas”. (Pichardo, 2009:218-219).

¹⁵³ “Los efectos de la revolución son acerbamente desoladores, sobre todo cuando afectan la moral del individuo”. (Rosario Candelier, 2005: 142).

2.2. La poética de la casa en *La Mañosa*

Toda la novela la recorre un sostenido aire poético que no vuelve a encontrarse, por lo menos en esta mantenida pureza, en el resto de la obra de Bosch, porque la poesía es, a veces, sólo hermosa puerilidad o decir sin tener en cuenta ni la propia censura, ni la ajena experiencia, ni los muros levantados de la razón.

Incháustegui

Ahora bien, para un estudio de la fenomenología de los valores de la intimidad del espacio interior, la casa, para Bachelard es, sin duda alguna, un lugar privilegiado.

La casa nos ofrece imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes, por consiguiente, la copiosa imaginación pondrá en el centro de atención los valores de la intimidad. Y es a través de los profusos recuerdos de todas las casas que nos han socorrido, así como todas las casas que soñamos habitar en donde quizá se desliga nuestra esencia del ser, empero, “¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida?” (Bachelard, 1975: 83).

Ante este planteamiento, según el filósofo francés, no basta considerar la casa como un “objeto”, antes bien, es necesario escudriñar el carácter narrativo ya sea objetivo, ya subjetivo como búsqueda de las virtudes, de lo innato en la función primera de habitar la morada (Bachelard, 1975: 83).

Así, pues, “la casa es nuestro rincón del mundo”, nuestro primer universo, por ejemplo: “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de ensueño” (Bachelard, 1975: 46). Para el fenomenólogo, la casa del recuerdo o la casa *natal* está construida sobre la cripta de la casa onírica, pues en la cripta está raíz, la pertenencia, la profundidad, la inmersión de los sueños. En otras palabras, a través de los ensueños regresamos a la casa (2006:38).

De allí que, la morada, la más humilde en su exterior, a pesar de su calidad primitiva, ¿acaso no se torna la más bella cuando soñamos? Esta poética del espacio

íntimo nos pertenece, sin distinción del estrato social, cuando nos transportamos a la ensoñación. Así, desde la dialéctica bachelardiana, “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (1975:25). El ser protegido sensibiliza los límites de su refugio, pues vive la casa en un mundo interno de ensueño. Para el filósofo, en los reductos de la imaginación, los olores, los albergues, las habitaciones..., en general, poseen un valor onírico, por tanto, el pasado, el verdadero bienestar, se vivificará por medio de la ensoñación. Por ejemplo, en la nueva morada llegamos a habitar el país de la infancia. Según Bachelard: “nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección” (1975:36). Es evidente que los recuerdos del mundo externo quizá no tengan el mismo significado que los recuerdos del espacio íntimo, la casa onírica. De suyo que:

Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas (Bachelard, 1975: 36).

Bajo la dialéctica de la casa y del ensueño, Bachelard manifiesta que la morada tiene potestad para integrar los pensamientos, los recuerdos, los sueños y, precisamente, el *ensueño* es la premisa de la integración. Nada habrá como la sensibilidad poética de la casa para socorrer al hombre de la fragilidad del mundo externo:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa (Bachelard, 1975:37).

Aunque muchas veces el *ser/bien*, en ese depósito del *bien-estar* del origen primigenio, el ser humano, en la fenomenología de la *metafísica consciente*¹⁵⁴, es arrojado fuera de la casa onírica, es puesto a la puerta de la hostilidad de los hombres y del mundo. Pero para Bachelard, una metafísica completa habrá de englobar la conciencia y lo inconsciente, cuyo vértice estará en el privilegio de los valores del ser. A título de ejemplo, cuando soñamos con la casa de origen evocamos el calor primigenio de la madre, el padre, los abuelos, la habitación, la cocina, el desván, el jardín, en fin, nuestros seres protectores habitan o habitaron ese espacio poético. Así, la casa es símil del ser querido y la ensoñación siempre regresa a ella porque nos abraza. Sirva de

¹⁵⁴ “La metafísica consciente que se sitúa en el instante en que el ser es “lanzado al mundo”, es una metafísica de segunda posición”. (Bachelard, 1975:37).

ejemplo esta imagen poética de *La Mañosa*: “La cocina estaba llenándose con el olor del café que humeaba. Las llamas se ahogaban bajo la marmita, se sacudían, se alzaban y caían” (Bosch, 2016:18).

No menos, para Durand, en la poética del espacio, la casa, bajo el semantismo de lo humano, es también el ser que nos abraza:

Toda la casa es más que un “lugar donde se vive”, es un ser vivo. La casa redobla, sobredetermina la personalidad de quien la habita [...] La atmósfera psicológica sólo es determinada en segundo lugar por los senderos del jardín, los horizontes del paisaje. Son los olores de la casa los que constituyen la cenestesia de la intimidad: aromas de cocina, perfumes de alcoba, tufos de corredores, olores de benjuí o de pachulí de los armarios maternos (2004:251).

A saber, la casa de *La Mañosa*¹⁵⁵ es el espacio capital. Juan Bosch cuando niño habitó esa morada que describe en la novela: “[...] Tía Crucita y sus hijos vivían en El Pino, a pocos metros de la casa donde estuvimos viviendo cuando llegamos de Haití. Esa era la casa que yo menciono en *La Mañosa*” (Bosch, en Bosch C., 2016: 40)¹⁵⁶. Y el niño que narra la historia en su calidad de testigo es, precisamente, la voz de Juan Bosch. Evidentemente, el autor dominicano pone de manifiesto valores de la intimidad del espacio en su obra.

Así, desde una perspectiva fenomenológica de la imaginación, en *La Mañosa*, la casa se torna eco de las voces, de las imágenes, de las sombras, de los seres que la habitan.

En la novela, la dialéctica de la casa, con gloriosa memoria, evoca pasajes del espacio interior bajo la imagen del refugio materno revestido de ensoñación, de

¹⁵⁵ “Como toda obra de arte, *La Mañosa* tiene su origen. Antes de su primera edición en 1936 había que suponer naturalmente que existieran algunas notas para la redacción de su versión definitiva. No se tiene constancia de que Juan Bosch se expresara, a lo largo de su carrera literaria, a propósito de la existencia de otras versiones fuera de la publicada y cuyo título completo es *La Mañosa: la novela de las revoluciones*. A pesar de su mutismo a propósito del proceso de elaboración de la obra, se conservan, repartidas en cuatro textos dactilografiados, dos versiones de su primera novela”. (Piña-Contreras, 2009: 45).

“En las ediciones de 1966 en adelante, como en la de 1940 naturalmente, muchas de las variantes van a la par con su teoría explícita del cuento. Bosch tenía una opinión muy particular sobre *La Mañosa*, consideraba que le había salido muy lírica y eso fue lo que trató de evitar en la exhaustiva revisión para la edición de 1940 en Cuba: “Hay algo que no me gusta de *La Mañosa* [dice] y es que me salió demasiado lírica. Hay muchos momentos en que más que novela es prácticamente poesía, pero poesía mala, poesía pobre [...] A mí en realidad me sorprende el hecho de que *La Mañosa* haya conservado una vigencia tan larga. De los libros míos, tal vez es el que más se vende y su venta sigue siendo como si no hubiera pasado el tiempo”. (Bosch, en Piña-Contreras, 2009: 57).

¹⁵⁶ *Ibíd.*

onirismo: “*Habitar oníricamente* es más que habitar por el recuerdo: “La casa onírica es un tema más profundo que la casa natal” (Bachelard, 2006:116).

En *La Mañosa*, la casa humanizada socorre también, en su carácter ontológico, al que es “lanzado al mundo”, como es el caso del personaje Momón. Cuando es echado a la puerta de la casa de don Pepe, éste lo acoge, porque llega mal herido (a causa de la revolución) y, finalmente, se queda en aquella casa hasta el día de su muerte. Incluso el niño Juan llega a quererlo como a un hermano. La casa, en Bosch, es el ser que abraza a los moradores:

Había frente a la puerta un hombre, jinete en penco bayo, que sujetaba por un brazo a otro que se descolgaba penosamente de las ancas. Cuando éste hubo tocado tierra con los pies, desplomándose sobre José, el que le sujetaba golpeó las costillas del penco con sus recios talones y partió a galope. No había dicho palabra y ni siquiera volvió la cara, como si no hubiera dejado allí nada.

Padre se tiró al camino, enrojecido de súbito, y tomó al hombre por los pies, mientras José le clavaba sus manos en las axilas. Entre los dos lo llevaron hasta el quicio de la puerta; al soltarlo se quedó flojo, encogido, los brazos junto al cuerpo [...] Estaba encendido de fiebre y preguntó, lleno de miedo.

— ¿Dónde toy yo?

Papá y mamá corrieron sobre él musitando:

— En su casa, amigo; en su casa (Bosch, 2016:96-97).

En una entrevista a Bosch se lee:

De 1909, cuando nací, hasta 1916, cuando llega la ocupación militar norteamericana, el país vivió un estado de violencia permanente [...] Recuerdo que mi casa tenía muchos agujeros, por los tiros, y que un día mi hermano Pepito y yo, empujando la puerta del patio, muy temprano, no la podíamos abrir. Entonces vino papá y empujó: lo que impedía que la puerta se abiera era un muchacho negro, como de 18 años, que vino herido a morir ahí (Bosch, en Bosch C., 2016: 53).

Cabe decir que el mismo autor dominicano confiesa: “En *La Mañosa* no tuve que utilizar ningún método porque lo único que tenía que hacer era recordar. Todos sus personajes los conocía en carne y hueso” (Bosch, en Piña-Contreras, 2004:24). Por lo demás, en la construcción fictiva, quizá Momón sea ese personaje descrito líneas arriba.

Dicho antes, la vida empieza bien, encerrada, protegida porque la casa es una cuna, pero la hostilidad del hombre y lo que es más hondo, la acumulación de la hostilidad del mundo, han puesto a Momón fuera del ser de la casa, lo han arrojado a la puerta de la fatalidad (la revolución); no obstante, la casa de don Pepe se convierte para él en refugio y caparazón. Aunque en Momón subyace el deseo de regresar a la casa materna: “La casa natal nos interesa desde la más remota infancia porque lleva en ella el

testimonio de una protección más lejana” (Bachelard, 2006:120). Más aún, añade el autor: “El regreso al país natal, el retorno a la casa natal, con todo el onirismo que lo dinamiza, ha sido caracterizado por el psicoanálisis clásico como un *regreso a la madre* (2006:139).

En *La Mañosa*, por ejemplo, otros personajes que han sido arrojados a la puerta de la desventura de la Revolución: son los hijos de Carmita y de Dimas y, en general, sucede lo mismo con todos los revolucionarios:

Y todavía podía dar gracias, porque el otro quizá no lo devolverían, como no le habían devuelto suyos a Carmita, como no le habían devuelto Momón a la madre que esperaba en el distante Bonaio, a la madre que creía que el hijo estaba “bueno y sano” (Bosch, 2016:151).

Para Rosario Candelier: “[...] el conjunto de las imágenes subrayan el aliento poético de *La Mañosa* como una forma de suavizar la rudeza de la lucha y la gravidez de la revolución” (2014: 153).

En la línea bachelardiana, en la dialéctica del *ser-bien*, el ser humano se deposita en un *bien-estar* que se vincula al origen primario. En *La Mañosa*, se vislumbra, en este pasaje, una consagrada imagen materna:

Era un mamoncillo, un pequeñín lindo, blanco y llorón, un niño diminuto, que apenas entreabría los ojos y plañía con apagado sonido.

—Tiene sólo dos meses- explicó ella, como si le hubieran preguntado la edad.

Mi padre se lo entregó a mamá, que lo acunó en los brazos, lo meció, le puso los dedos entre los cortos labios. Yo corrí sobre él, alborotado y sintiendo no sé qué loca alegría: nunca, nunca había visto cosa tan graciosa, personita tan pequeña, figura de gente tan borrosa y tan menuda; jamás había visto a un niño de meses, y aquél me atrajo y me colmó de una ternura inexplicable. Me lo figuraba y lo quería igual que a un polluelo recién nacido, o a un gatito o a un potriquillo.

Mamá decía cosas gratas para el niño, y sonreía a la madre, y miraba a la niña, la hembrita que venía en las piernas del padre; y mientras acomodaba al mamoncillo sobre su hombro, se dirigía a la mujer, diciéndole esas cosas tiernas y agradables que las madres saben decirse entre sí (Bosch, 2016:141).

En otras palabras, el *bien-estar* que se experimenta desde la cuna es como el nido de los polluelos o de los gatitos en su primitivo refugio. A lo que Bachelard añade: “La casa alegre es un nido vigoroso-la confianza del pico verde en el refugio del árbol donde oculta su nido es la toma de posesión de una morada” (1975:131). Por ejemplo, el nido es una imagen de reposo y de tranquilidad como los brazos de la madre del niño Juan que sostienen al recién nacido; los brazos, metafóricamente, se traducen en la cuna del *ser-bien* o el *bien-estar*, así también la casa. En *La Mañosa*, en el pasaje citado, la casa “es cuerpo y alma, es la gran cuna”, espacio íntimo que reconforta y protege a los recién

llegados. De acuerdo con Bachelard, “el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil “en sus brazos”. Leamos estos versos de Rilke:

Casa, jirón de prado, oh luz de la tarde
de súbito alcanzáis faz casi humana,
estáis junto a nosotros, abrazando, abrazados.

(citado en Bachelard, 1975:38).

En la fenomenología de la imaginación poética, la verticalidad de la casa onírica es un ser concentrado, redondo, cuyos recuerdos del niño Juan están cargados de imágenes simbólicas; la memoria es un recuerdo de protección en él. La casa boschiana no solo está hecha a la medida del niño Juan, es decir, de ese cuerpo de imágenes que *genera ilusiones de estabilidad y reimagina la realidad*, porque según Bachelard, “la infancia es ciertamente más grande que la realidad” (1975:46); sino que en la morada onírica, habitan y se intensifican los recuerdos de la infancia. Pero además, en *La Mañosa*, “la choza irradia humanidad, fraternidad campesina. Esta “casa-paloma es un arca acogedora” no solo de sus habitantes, sino de sus huéspedes, de los viajeros.

En *La Mañosa*, el arquetipo de la casa onírica de la campiña cibaeña, esa casa de madera y de láminas de zinc, “iluminada como una estrella en el bosque, es guía del viajero perdido” o mal herido. Más aún, para Juan Eduardo Cirlot, la madera es símbolo de la madre.

De suyo que, “en las *protecciones* más débiles se sentirá la aportación de los sueños de intimidad [...] Ella nos protege *contra la noche* y de las tempestades”. Y en ese sentimiento que roza el límite de los valores inconscientes y conscientes, llegamos a sentir que tocamos el “punto sensible del onirismo de la casa, la tranquilidad soñada” (Bachelard, 2006: 131).

No obstante, la casa poética, onírica de *La Mañosa*, en la *dialéctica de lo de dentro y de lo de afuera*, de acuerdo con Bachelard, es una “casa-cuerpo en la que se sufre”, una casa que exalta, en su onirismo, no solo el dulce valor de la intimidad, sino también la nostalgia de lamentos humanos. Y si a esto le añadimos el exilio que vivió Juan Bosch (1938-1961) por causa de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, (1930-1961), condenado a peregrinar por diferentes países, arrojado de la casa materna dominicana, de su morada de la infancia y juventud, la valoración del hogar resultará ser una consecuencia lógica. El regreso al país natal, a la casa natal duraría 23 años,

pero la casa de *La Mañosa* escrita en 1935 y publicada en 1936 dejaría testimonio de los recuerdos de la intimidad. En *La Mañosa*, la casa es una poética de la esencia del ser.

2.3. La cosmicidad de la casa en *La Mañosa*

La narratología bucólica a lo largo y ancho de la novela alcanza un aliento cósmico, por tanto, *el universo viene a habitar la casa*. En palabras de Gilbert Durand, leemos:

La importancia microcósmica concedida a la morada indica ya la primacía que se otorga en la constelación de la intimidad a las imágenes del espacio bien-aventurado, del centro *paradisíaco* [...]

El bosque es el centro de la intimidad como puede serlo la casa, la gruta o la catedral. El paisaje cerrado de la selva es constitutivo del lugar sagrado. Todo lugar sagrado comienza por el “bosque sagrado”. El lugar sagrado es realmente una cosmización, más amplia que el microcosmos de la morada, del arquetipo de intimidad feminoide (2004: 253-254).

Y, siguiendo la misma directriz del verde paisajismo al que se refiere el antropólogo francés, el crítico literario, Rosario Candelier, esboza su visión de la cosmicidad de *La Mañosa*, en estas líneas:

[...] En efecto, jocunda era la vida en la pradera. La ubicación de los hechos en el corazón del Cibao, en medio de una impresionante lujuria vegetal, es una forma de contraponer, a la terrible y desolante ferocidad de las revoluciones, la floración idílica y bucólica, que en el mismo plano de realidad competía con la propuesta fictiva en el plano evocado en la fabulación.

No es obra del azar la creación del ambiente familiar, núcleo convergente de todo cuanto ocurre, y sobre todo, en un hogar campesino, de estilo tradicional, de vida armoniosa, de relaciones entrañables, y que configura la perspectiva narrativa de cuanto se dice y se cuenta en la novela (2014:152).

Por lo demás, en la novela, “las imágenes naturalistas se suceden a granel [...] el conjunto de imágenes subrayan el aliento poético de *La Mañosa* como una forma de suavizar la rudeza de la lucha y la gravidez de la revolución” (Rosario Candelier, 2014:153). De allí que sirva de ejemplo el siguiente pasaje novelesco:

[...] todas las cosas aparecían por primera vez ante mis ojos asombrados; el amor me colmaba el pecho, un amor vasto y tranquilo, para las piedras y los animales, para las plantas y los hombres, para la tierra y para el agua...Un amor que no se siente a menudo y que lava el alma, la purifica, la eleva (Bosch, 2016:126).

Acabamos de asistir a las entrañas de una dialéctica en la *inmensidad del bosque*, el universo cósmico de la casa boschiana ofrece frutos bondadosos, tiernos de la tierra tropical. La paz de la campiña del Cibao baña el rostro de sus moradores y ennoblece el alma al niño Juan, en cuya imagen ética y moral se contraponen la brutal faz del levantamiento armado. La paz del bosque conlleva paz del alma, reposo, porque “el

bosque es un estado del alma” (Bachelard, 1975: 224). No obstante, en la novela, la grandeza del bosque, intrínsecamente, conduce a la grandeza del espacio cerrado bajo la *dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera*. En otras palabras, en la categoría de los adverbios *aquí* y *allá*, que, en su aspecto ontológico, se exhibe un ser en espiral, esa suerte de remolino o enramada que acompaña al ser en franca ambigüedad, porque la cárcel también está en el exterior. Las fronteras de lo de *dentro* (en ese espacio de intimidad) y de lo de *fuera* se tocan y se confunden en la fenomenología ancestral del bosque, pues “el bosque es un antes-yo, un antes –nosotros [...] en el bosque estoy en mi ser entero”, añade Bachelard (1975:225-226). Según el autor, el árbol entra en nosotros en una exaltación de grandeza. Los dos espacios, el íntimo y el exterior, se estimulan en su crecimiento. Este espacio poético está unido en el diálogo de la infinita soledad. Ese espacio de la intimidad, en comunión con el universo, se hace consonante cuando se profundiza la gran soledad¹⁵⁷ del hombre, las dos inmensidades se tocan y se confunden (Bachelard, 1975: 241). Sirva de apoyo la siguiente imagen: “El comedor tenía también la ventana abierta a la contemplación perenne del cielo [...] En el ángulo suroeste había un naranjal oscuro, de árboles nervudos y pequeños con las cortezas blanqueadas de hongos”. (Bosch, 2016:40-41). Pero, en un sentido paradójico, la casa de *La mañosa*, bajo la hospitalidad de la cosmicidad, es redonda, completa, porque a través de la ventana toca, poéticamente, el universo, es más, la casa de don Pepe está abierta de par en par, *se abre al mundo* de los hombres; en términos más precisos del texto base, diremos que: “La acogida de la casa es entonces tan completa que lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también” (Bachelard, 1975:99).

En *La Mañosa*, más allá de toda expresión sígnica, oximorónica del monte, bajo la *dialéctica de lo dentro y de lo de fuera*, en la fenomenología de la inmensa y “lujuriosa” vegetación del Cibao, Pichardo plantea que:

La grandeza del monte manifiesta su poder de atracción respecto al individuo al connotar una elección ideológica (la lucha junto a un caudillo), al tiempo que muestra la insignificancia del hombre en ese espacio. El monte adquiere una función estructural y simbólica, ya que antropomorfizado, se traga a los hombres, los atrae como espacio y lugar de libertad pero también de tragedia (2009: 36).

¹⁵⁷ “Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único que se siente solo y el único que es búsqueda de otro [...] El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad [...]

La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán” (Paz, 1993: 211-212).

En *La Mañosa*, la morada de madera es cósmica y “solo por su luz la casa es humana” (Bachelard, 1975:84). En los versos de René Cazelles citados por el mismo Gaston Bachelard, leemos:

Tout respire a nouveau

La nappe est blanche.

[... Todo respira nuevamente/ El mantel es blanco.] (2016:84).

Y en Bosch, vislumbramos esta imagen: “Yo estaba en el comedor, desmenuzando restos del desayuno. Un rayo de sol caía sobre el blanco mantel y el aire sano parecía mecerlo” (2016:34). Es asombrosa la similitud entre el poeta francés y el autor dominicano para expresar lo poetizante de la morada como centro de la intimidad. En Bosch, la imagen poética de la casa encarna valores íntimos de lo humano y de la felicidad: “El humo de su cachimbo cruzaba el rayo de sol que se iba retirando poco a poco de la mesa” (Bosch, 2016:35). Más allá del lirismo pastoril encarnado en la novela, en otros pasajes también percibimos el rostro de la “cosmización” (Bachelard) que sostiene el encanto poético de la narrativa boschiana: “El sol florecía junto a la puerta. Oía el fru-fru de la falda azul y ancha, miré de paso la minúscula cara del niño” (Bosch, 2016:143): “El frente norte de la casa parecía tostado; el sur era pálido, manchado de verde. Sucedió esto porque en él se restregaba la lluvia larga de los inviernos” (Bosch, 2016:40).

La casa cósmica de *La Mañosa*, evidentemente, no pertenece a las ensordecedoras moradas de la ciudad, en donde “todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes” como refiere Bachelard, sino más bien, ésta se encuentra en El Pino¹⁵⁸, un pueblo cercano a la ciudad de La Vega. En la campiña cibaëña, los mosquitos ferozmente pican, pero también los árboles, el sol y las estrellas acarician a sus huéspedes bajo los valores íntimos de la “cosmicidad”. La casa boschiana, como

¹⁵⁸ “Recuerdo que empecé las primeras lecciones, a leer y a escribir, en Río Verde, en el lugar donde vivía mi abuelo, y después en El Pino, el lugar donde fuimos a vivir, y estuvimos viviendo allí hasta que yo tuve cinco años. A principios de 1915 nos fuimos de ese campo, donde mi padre tenía la recua o arria. Yo tendría seis años, cuando salimos de El Pino, y tal vez entre los cuatro o cinco años íbamos a Río Verde, a la casa de mi abuelo. Como en la vida de un niño hay etapas que se pierden, no recuerdo cuando fuimos a dar a El Pino, un campo que estaba a unos diez kilómetros de La Vega en dirección al este” (Bosch, en Bosch C., 2016:39).

sabemos, se encuentra en medio de la naturaleza, en la brava selva del Cibao en donde todo se torna real como la picadura del mosco o de la culebra:

Desde la puerta veíamos el tupido monte que orillaba el Yaquecillo: pomares, palmas reales, guayabales, algunos robles florecidos; a la izquierda se hacía alta y sólida la tierra en las lomas de Cortadera y Pedregal; a la derecha, siempre pegado al camino como potranca a yegua, se iba el monte haciendo pequeño,pequeño, cada vez más, hasta arremolinar en la fronda que cubría la primera curva (Bosch, 2016:41).

¡Oh, la vida aquella, tranquila, fresca y satisfecha como una tinaja! Todo el campo haciéndose ondulado, ancho y luminoso frente a nosotros; el sustento traído y llevado en aparejos de mulos y serones claros; la salud en risas, el día en trabajos y la noche en cuentos...! (Bosch, 2016:29).

Por ejemplo, para Durand, “el habitar la morada se relaciona positivamente en una dialéctica sintética con el entorno geográfico. El chalet evoca la montaña, y la terraza del *bordj* reclama el Sol tropical” (2004: 253). Y, por supuesto que la casa de *La Mañosa* también reclama el sol caribeño y, en la dialéctica de la cosmicidad propuesta por el filósofo francés, la morada boschiana evoca, desde su precisa geografía, no solo a la montaña, al perenne cielo, a las estrellas, al río... a los hombres, sino a la misma revolución. *La Mañosa*, a todas luces, es un ejemplo cabal de la cosmización y para expresarlo mejor, a título de ejemplo:

Viajando con la recua había visto repetidas veces el caserón vacío; le gustó el tamaño y el sitio resultaba conveniente. Un día salió dispuesto a conocerla mejor. Ya en El Pino solicitó informes del alcalde [...] Padre estuvo recorriendo los potreros, viendo las palizadas, las aguadas, los árboles frutales: todo lo observó y midió. Atardecido salieron del camino real [...] (Bosch, 2016:23-24).

Nuestra casa estaba pegada al camino. Era grande, de madera, techada de zinc, y el sol le había dado ese color de suela tostada que tenía.

Antes de llegar a ella había que cruzar el Yaquecillo y poco más adelante, el Jagüey. El Jagüey era misterioso, porque cuando llovía era río, y cuando no, se lo tragaba la arena quemada del cauce [...] El Yaquecillo es hoy una charca, poblada de cañas lozanas, en la que se crían mosquitos y sanguijuelas.

El lado del norte de la casa daba el camino [...] En la pared que recibía el primer sol había tan solo una puerta y una ventana [...]

En el lado sur, casi pegada a la esquina sureste, se vaciaba una puerta, desde que salía la naciente calzada de piedras que conducía a la cocina. Esta se alzaba frente a ella, y era un humilde ranchito de yaguas con aspecto de cosa provisional. En las noches claras era, a pesar de su pobreza, el lugar más prestigiado de toda la casa.

El comedor tenía también una ventana abierta a la contemplación perenne del cielo [...] (Bosch, 2016: 39-40).

En *La Mañosa*, indudablemente, la morada produce el *bien-estar* de los que habitan en la “cosmicidad” de la casa. Ella es receptáculo de la naturaleza y, paradójicamente, de la

misma Revolución¹⁵⁹, empero, la casa como “un verdadero ser de humanidad pura, el ser que se defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar” (Bachelard, 1975:76). La casa de *La mañosa* se torna en la *Resistencia del hombre, en un valor humano, grandeza del hombre* en el centro de la barbarie de la revolución.

Bajo la paradoja de la guerra y la paz, la casa del Pino, cercada por el monte-bosque, explota el drama del miedo animal o cósmico del hombre en el que se “reaviva su primitivismo”, según Bachelard. Lo que sigue quizá ilustre la idea:

-Para mí esa culebra no era culebra, porque nosotros anduvimos largo y en camino cerrado. Yo creo que era el Enemigo Malo... ¡Tenía los ojos muy encandilados!

Yo levanté los desnudos piececitos, los puse en la silla y con las manos frías y enrojecidas, los sujeté fuertemente” (Bosch, 2016:23).

En este sentido, para Durand, en el terreno del microcosmos de la casa, ésta se animaliza, se antropomorfiza; antes bien, la morada “es un laberinto tranquilizador, amado pese a lo que en su misterio, puede subsistir de leve estremecimiento”:

El psicoanálisis, más que cualquier otro, fue sensible a ese semantismo feminoide de la morada y al antropomorfismo que de ello resulta; habitaciones, chozas, palacios, templos y capillas son feminizados [...] Por lo tanto, entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos, la casa constituye un microcosmos secundario, un término medio cuya configuración iconográfica es, por lo mismo, muy importante en el diagnóstico psicológico y psicosocial: “Dime la casa que imaginas y te diré quién eres” (2004:251).

Para sintetizar, en *La Mañosa*, a través de la *puerta*, en su ser feminizado, se accede a la entrada del cosmos, “un cosmos de lo entreabierto”, según Bachelard, donde subyace el deseo de conquistar a todos los seres. La “cosmización” de la casa boschiana resulta ser un espacio sagrado en *La Mañosa*, por consiguiente, la puerta se encuentra abierta de par en par a todos los caminantes que, bajo la fórmula de lo entreabierto, en los umbrales de la metafísica, el ser del hombre se reduce al ser de una ambigüedad, por tanto, *el hombre es un ser antreabierto*: “El jefe del cantón de Pedregal se presentaba temprano en busca de su café, volvía a medio día a comer y retornaba en la noche a tertuliar y echar un trago, si aparecía” (Bosch, 2016:86).

Por lo demás, como hemos visto, por muy cósmica que sea la casa, en ella se alberga la soledad, *ipso facto* manchada de verde. Así, en la fenomenología de la

¹⁵⁹ “[...] la obra de Bosch se inscribe en el trágico escenario de los reclamos bélicos inútiles, de las guerras sin salida posible, de la esperanza centrada en el fusil Remington, por sólo citar una marca de fama latinoamericana equiparable a la de la carabina 30/30 famosa ya por ciertos corridos mejicanos”. (Veloz, 2012:113).

“La revolución es, ante todo, un sordo tumor pesimista”. (Rosario Candelier, 2005: 138).

imaginación, por ejemplo, el universo de la luz, en su expresión lírica, se asocia, directamente, a la poesía de la casa boschiana: “todo lo que brilla ve, y solo por su luz la casa se humaniza”(Bachelard, 1975: 65). De esto, pongamos un ejemplo de la novela: “La ventana correspondía al comedor que estaba justamente detrás del almacén-pulpería; y el sol tibio que se metía por la ventana, antes de la tarde, se echaba a dormir sobre la mesa, igual que muchacho mal educado” (2016:39). Ahora bien, para Bachelard, “la lámpara en la ventana es el ojo de la casa. En el reino de la imaginación, la lámpara no se enciende jamás fuera. Es una luz encerrada que sólo puede filtrarse al exterior” (2016:65). De suyo, a renglón seguido, se lee esta imagen poética:

Cargó conmigo, entró al viejo comedor, me puso de pie sobre la silla y, alumbrándose con la lámpara¹⁶⁰, penetró en su habitación. Cuando salió estaba tocado con sombrero de fieltro y armado de revólver. La luz rascaba el cobre de las cápsulas, arrancándoles brillo. Mi padre se puso en cuclillas, nos llamó a Pepito y a mí y nos sostuvo largo rato con las caras pegadas a sus mejillas.

-Pórtense como hombrecitos, que les voy a traer muchos regalos-aseguró sonriendo (Bosch, 2016:36-37).

En este sentido, en palabras textuales de Bachelard podemos decir que: “la lámpara es el signo de una gran espera” (1975:66). La casa de *La Mañosa* ve, vigila y espera el regreso de don Pepe. La morada, en su condición de verticalidad, se vuelve solitaria. Más aún, bajo la metáfora de la luz, los personajes quedan hipnotizados por la mirada de la casa solitaria, las fuerzas de la soledad la asaltan. Las profundas soledades de los personajes de la novela nos recuerda el soneto *Placeres de la soledad* de Manuel González, *que* en la fenomenología de la “cosmización”, el ser no llega a tocar la región del centro de lo paradisíaco, aunque el universo entre a la casa de *La mañosa*:

*Pláceme, huyendo el mundanal ruido,
tender al bosque mi ligero paso
y en la negra espesura errar perdido
al fallecer del sol en el ocaso;*

¹⁶⁰ “En este texto de Bosch la descripción iguala a la narración y a veces la supera, en magníficos atardeceres y juegos de luz sobre la campiña desolada, sin olvidar la cotidiana iluminación del rancho, que cambia según la naturaleza y los estados de ánimo.

Allí, entre los rayos del sol y la luz lechosa de las jumeadoras, el escritor construye párrafos verdaderamente maestros que se convierten en paradigmas no sólo de la mejor literatura dominicana, sino del continente.

[...] El sol, sus luces y sombras, son un personaje. Bosch se sirve del astro para dar el tono que exige la escena: frío, calor, tristeza, alegría, misterio, miedo, esperanza...elementos que primero sugiere luz omnipresente anunciando los acontecimientos”. (Miller, 2010: 38).

*pláceme agreste monte y escondido,
luna que brilla en el etéreo raso,
volcán de eterna nieve revestido,
fuente sonora y arroyuelo escaso.*

*Que en tu recinto, soledad secreta,
duerme el dolor que al infeliz oprime
y es todo paz y venturanza quieta:*

*habla el silencio en tu solemne calma;
adormecido el universo gime
y ábrense a Dios el corazón y el alma*

(en Montes de Oca, 1982:109).

2. 4. El miedo y el espacio

Para Bachelard, el miedo no viene del exterior, tampoco forma parte de los viejos recuerdos, en otras palabras, no tiene pasado. Para definirlo, diremos que: “El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un “horrible afuera adentro” (1975:257).

Evidentemente, en *La Mañosa*, el miedo, como la casa, es el espacio que habita en los personajes, en los hombres revolucionarios, comunes, en el niño Juan, donde el sentimiento del miedo es la cárcel del cuerpo. Ese espacio de sombras del inconsciente que no se civiliza como muy bien ha de señalar Bachelard, porque “nosotros estamos en el infierno y una parte de nosotros está siempre en el infierno, puesto que estamos emparentados en el mundo de las malas intenciones” [...] y, bajo la dialéctica del alma, el ruido, la sombra quiere su unidad; no obstante, lo oímos desde fuera sin tener la seguridad de que viene desde dentro. “En este horrible dentro fuera” (1975:256). Por lo demás, sirva de ejemplo esto: “Huían de manera vergonzosa, llenos de miedo cerval inhumano” (Bosch, 2016:94):

En ese instante, cuando la voz de Momón sonaba ronca y angustiada, vi una sombra crecer en la puerta. Se me erizó la piel, se me enfriaron las manos y los pies; un grito cortante me ahogaba. Momón callaba y miraba; miraba y me sujetaba la pierna. Se movió la sombra y sentí que el grito me desgarraba por dentro, se me agigantaba en la garganta. No pude con él y sentí, al vaciarlo, que me dejaba exhausto.

Me pareció que papá corría sobre mí. Pero no era papá, porque tenía los ojos encandilados, y era grande como un caballo y tenía un rabo esponjado como un pino.

Después, además del miedo, toda la noche empezó a caer sobre mí, igual que si hubiera sido de tierra seca (Bosch, 2016:105).

Otro ejemplo, aunque ya se ha citado párrafos atrás, me parece adecuado mencionarlo de nuevo, por su intensidad atroz: “Yo levanté los desnudos piececitos, los puse en la silla y con las manos frías y enrojecidas, los sujeté fuertemente. Trepado en su banco, Simeón sonreía con malicia por entre el humo de su cachimbo” (Bosch, 2016:23).

En palabras de Bachelard, podemos decir que el escalofrío que el niño Juan siente ante la anécdota de la culebra, ya no se trata de un miedo humano, sino más bien, como se ha dicho, anteriormente, de un miedo cósmico, esto es, un miedo antropocósmico que alude a la situación primitiva del hombre.

Por otra parte, aunado al sentimiento del miedo, también está la pesadilla. Según el autor francés, está hecha de una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro combinado con lo de fuera, en una suerte de espacio laberíntico del espíritu extraviado donde el alma flota (1975:257):

[...] Más tarde me parecía que el cuerpo empezaba a evaporarse, perdiéndose en el aire, desdibujándose, hasta que sólo quedaba sobre el catre una cabeza descomunal, roja, monstruosa. Unos sueños macabros empezaban rondar en torno a ella: aves gigantescas, mariposas de alas duras y enormes... Una culebra de escamas rojas y verdes se iba arrastrando poco a poco, con mirada ansiosa y temible... Gritaba, hablaba, daba voces. Mi madre y mi padre acudían, pero se transformaban en seres pavorosos; estiraban los brazos para ayudarme y aquellos brazos se tornaban visiones dantescas; hablaban y sus palabras tenían sonidos fúnebres, extraños (Bosch, 2016:125-126).

A la luz de las imágenes pesadillescas, en la dialéctica de la ensoñación, la angustia por la que atraviesa el individuo es semejante a la locura. Fenomenológicamente, según Bachelard, en el reino de la imaginación las sombras se agigantan, se deforma la realidad en un sentido hiperbólico, por tanto, la frontera de lo de dentro y de lo de fuera se ha exagerado y, “prologando lo exagerado se tiene en efecto alguna posibilidad de escapar a los hábitos de la *reducción*” (1975:258). No obstante, el espacio interior (sensible) del soñador se reviste del fenómeno del miedo en la confabulación de lo de dentro y lo externo, el soñador vive una *turbación del ser*.

2.5. El ser oscuro de la casa

En *La Mañosa*, el almacén de la casa de El Pino, en su categoría estética responde al *ser oscuro*. En la fenomenología de la imaginación, para Bachelard:

- 1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. En uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad.
- 2) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad (1975:48).

Así, esta verticalidad, según el autor, es asegurada por el sótano y el desván, descenso y ascenso. En el primero, sin duda alguna, es el *ser oscuro* de la casa, partícipe de los poderes subterráneos que tocan las honduras de lo irracional.

Para Jung, la doble imagen del sótano y del desván sirve para analizar los miedos que habitan en la casa. Por ejemplo, en el libro *El hombre descubriendo su alma*, el autor presenta, según Bachelard, la siguiente imagen: “La conciencia se conduce ahí como un hombre que, oyendo un ruido sospechoso en el sótano, se precipita al desván para comprobar que allí no hay ladrones y que, por consiguiente, el ruido era pura imaginación” (1975:49). Y en Bosch leemos:

Oíamos el ruido de pasos en el almacén; oíamos la voz de Dimas. Todo aquello se fue hundiendo, hundiendo (2016:159).

“En el oscuro almacén estaba el viejo Dimas cosiendo los serones, mientras uno de sus hijos tejía sogas de majagua” (2016:32).

Vale añadir que, en la vertiente del simbolismo, el lazo resulta de cierta ambigüedad, según Durand; sin embargo, podemos decir en palabras del mitólogo francés, con respecto a este elemento que: “El lazo es la imagen directa de las “ataduras” temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte (2004:111); por tanto, en la novela, los ruidos que salen del almacén de don Pepe, están vinculados al tiempo y a la muerte, cuyo ejemplo más próximo es el de Momón; éstos no pertenecen a los ruidos de la imaginación e interiores, sino a la muerte.

Por otro lado, con respecto al sótano, según Bachelard, allí, el movimiento de los seres es más lento, con menos vida y más misteriosos, mientras que en el desván los miedos se “racionalizan” con más facilidad, en cambio en el sótano llega a ser todo confuso, incluso, en el desván, los miedos de la noche pueden ser borrados por el día.

Ahora bien, en la dialéctica del *ser oscuro*, Durand nos dice que: “necesitamos una casita dentro de lo más grande para poder encontrar sin problemas las seguridades primarias de la vida”; ése es el *rincón*, del reducto oscuro, del sancta sanctórum como

de la habitación secreta y última. El oratorio también representa ese papel: para practicar la involución, chinos e hindúes aconsejan ubicarse en un local retirado en el fondo de la morada “oscuro y cerrado como el seno de una madre” (2004:252).

La casa, en *La Mañosa*, posee un rincón oscuro y cerrado como el vientre de una madre que apacigua a los personajes como es el caso de Momón, pero que finalmente se carga de complejidades psicológicas:

Iba a despedirse de nosotros ya, cuando el herido levantó la cabeza y lo llamó a pobres voces.

_Dígale a mamá que yo soy bueno y sano-rogó el hombre.

El general lo miró pesadamente, casi angustiado.

_Pierda cuidado, Momón-afirmó (Bosch, 2016:100).

Momón ocupa el *almacén oscuro* de la casa de don Pepe en condición de enfermo, recordemos que la revolución lo ha puesto en tal estado. Momón como Dimas es perseguido por el mítico Enemigo Malo. Según Durand, “Eliade comprueba que el tiempo es negro por irreal y despiadado” (Durand, 2004: 96). Así también, Momón aunque es un hombre bueno, resulta ingenuamente “despiadado” con la historia patética del gato negro (o demonio) que le cuenta al niño Juan:

De noche, cuando no me aturdí la fiebre, se sentaba él en la orilla de mi catre y me contaba sus historias, sin verme, con la voz floja.

-Aquel condenado gato empezó a crecer, compadre Juan. Mi compadre no era un hombre blandito, pero ¡concho!, cualquiera no le cogía gusto al gato...

Nunca estábamos del todo a oscuras, porque la luz del comedor se atrevía hasta mi cuarto. Así podía yo verle, hecho una masa negra, inmóvil como un tronco. Su voz se llenaba de flojeras y me ponía tierno de miedo [...]

-Pa mí que ese gato es Abenuncio. Momón calculó que sí; bien podía ser él. ¿No estaba pensando el muerto? [...] Cuando empezaron a orillar la loma les pareció que el gato endemoniado comenzaba a crecer. Ellos lo miraban con la rabiza del ojo... ¡Sí! ¡Crecía! Ya estaba como un perro; ya estaba como un puerco; ya estaba como un potrico. Momón rezaba y rezaba [...] En ese instante, cuando la voz de Momón sonaba ronca y angustiada, vi una sombra crecer en la puerta. Se me erizó la piel, se me enfriaron las manos y los pies; un grito cortante me ahogaba. Momón callaba y miraba; miraba y me sujetaba una pierna. Se movió la sombra y sentí que el grito me desgarraba por dentro, se me agigantaba en la garganta. No pude con él y sentí, al vaciarlo, que me dejaba exhausto (Bosch, 2016:103-105).

Al respecto, Oberholzer, quien estudió el impacto del negro y su constancia, le atribuye el valor sintomático, en un sentido general de “angustia de la angustia”, por lo tanto, nos enfrentaríamos con la esencia pura del fenómeno de la angustia (Durand, 2004:94). En el ejemplo citado de la novela, a la luz de la más sombría imagen de desasosiego, dilucidamos el fenómeno puro de la angustia, primero la de Momón y luego la del niño,

es decir, la angustia de la angustia en una maravillosa simbiosis relator-oyente. En la misma vertiente, para Bohm, el impacto del negro provoca experimentalmente una “angustia en miniatura, y esta angustia estaría psicológicamente fundada en el miedo infantil al negro, y que se acompaña del sentimiento de culpabilidad. Mientras que para Mohr, la valoración negativa del negro, significaría pecado, angustia, rebelión y juicio (Durand, 2004:94-95).

Momón como el niño Juan viven en una situación de tinieblas; por tanto, esta imaginación de las tinieblas nefastas duplica la imaginación de la luz y el día. Según Durand, las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo: “La noche negra aparece como la sustancia misma del tiempo” (2004: 95). En el pasaje de la novela, el narrador testigo nos dice que Momón está hecho una *masa negra*, y, de manera semejante, Durand cita a Desoille: “un personaje vestido de negro”, “un punto negro” que emerge súbitamente en la serenidad de las ensoñaciones ascensionales formando un verdadero contrapunto tenebroso y provocando un impacto emotivo que puede llegar hasta la crisis nerviosa (2004:95).

Por lo demás, Juan Bosch conocedor de lo que escribe y, por supuesto de la simbología nictomorfa que propone el mitólogo francés, lleva en situación límite a sus personajes, por ejemplo, el niño Juan ante la historia narrada por Momón sobre el gato negro, cae en un estado de absoluta angustia y miedo, los umbrales de la ansiedad tocan fondo en el niño, tanto que se sumerge en el caos, realidad y fantasía se superponen en los asideros de lo escalofriante y de lo tenebroso hasta trastocar a los personajes:

Una noche, pasada ya la media, José Veras, que cuidaba el paso de Pontón, vio bajar por los cerros de Terrero dos hachos de cuaba, grandes como pinos nuevos. José no era hombre de sentir miedo; pero era tan impresionante el sordo ruido de pedregones desprendidos que salía de los cerros, y tan azul y extraña la lumbre que despedían hachos que José se hincó, rezó un padre nuestro y dos salves y sintió no tener vela para alumbrarse el camino de los cielos.

Por la sabana de Pontón, tostada, amplia, llana como palma de mano despoblada, empezó a cruzar una gigantesca figura que se envolvía en la sombra [...] José Veras sudó frío. El fantasma caminaba sobre él, así, volando, volando. José se aterrorizó hasta los mismos huesos y lanzó un grito terrible. Después... No supo más. Los vividores del lugar lo encontraron, a la mañana siguiente, tendido de cara al cielo, apretando el revólver con la mano agarrotada (Bosch, 2016:77-78).

Sobre la dialéctica de la sombra, habría que añadir las reflexiones de Octavio Paz: “corremos tras de sombras pero nosotros también somos sombras” (1986:48). José Veras es ciego del abismo de sus emociones. De suyo es el carácter fenomenológico de las sombras en *La Mañosa*:

Metiendo estaba la Mañosa sus primeras pezuñas en el agua, cuando, inesperadamente, surgieron cuatro o cinco sombras del recodo. No se les distinguía; tan solo eran sombras a la escasa luz de aquel pedacito de luna [...] Tiró del revólver, con ánimos malsanos, precisamente al tiempo que una de las sombras se agarraba a la rienda (Bosch, 2016:60):

En Bachelard, ese espacio de sombras está ocupado por el inconsciente que no se civiliza porque una parte de nosotros está siempre en el infierno, atada a la irracionalidad, atrapados por la sombra: Por ejemplo, en los versos de Baudelaire:

El sol ha ennegrecido la llama de las velas.

Tal, tu fantasma, siempre vencedor, se parece,

alma resplandeciente, al sol eterno y puro (1972:133).

En compartida perspectiva con el poeta francés, no menos cargada de toda excentricidad, Bosch, en la novela, presenta la fantasmagoría en su nivel grandilocuente, ésta se acuña en una sombra de otra sombra, esto es, cuando a los cinco presos se les condiciona su libertad a cambio de capturar al fantasma Pata de Cajón, éstos salen de la cárcel con ese único fin, pero, José Veras queda atrapado en otra cárcel, la del cuerpo, ya dicho anteriormente:

Una vez nos llamó el gobernador a cinco presos, que tábamos en la cárcel por desgracias que le pasan a uno, y nos dijo: “Ya Pata e Cajón tá haciendo mucho daño; los suelto a todos ustedes si me lo consiguen”.

Salieron los cinco presos; cada uno tomó caminos distintos, hacia los pasos de los ríos, porque Pata de Cajón tenía la propiedad de aparecer en varios sitios a un mismo tiempo. Casi nadie le había visto; pero se dio el caso de desaparecer cuatro niños a la vez, en lugares distintos, y en todos habían encontrado las huellas cuadradas, increíblemente grandes, del fantasma (Bosch, 2016:76).

Por otra parte, para Coronado Pichardo, la libertad de los presos a cambio de la captura del fantasma Pata de Cajón es una forma de acabar con una abstracción y con una ilusión: “algo en lo que el pueblo cree fervientemente y corresponde al imaginario colectivo” (2009:198). Empero, como hemos visto en el ejemplo citado, el objetivo de José Veras se ve imposibilitado por el sentimiento del miedo (lo fantástico le provoca miedo y vacilación), por esa región de sombras abismales, movidas por el inconsciente del ser que no llega civilizarse como bien ha afirmado el fenomenólogo Gaston Bachelard.

En la línea del *ser oscuro* de la casa boschiana, no existe sótano, ni desván; sin embargo, el *almacén oscuro* de la casa de don Pepe hará el papel del sótano con sus características peculiares. El almacén responde a la categoría estética del *ser oscuro* de

la casa, en ella los personajes viven la angustia de sus soledades y de la muerte. Más allá están los ruidos externos e internos que cobran su doble naturaleza, los miedos tanto de los adultos, de los niños como los de casa se hacen cada vez más hondos hasta encontrar su estadio primitivo. Los miedos habitan en la casa boschiana y éste viene dado desde los cuentos (en los niños), es decir, las tertulias de la noche hasta la inminencia de la muerte de los personajes por la revuelta armada. En la novela, el *ser oscuro* de la casa boschiana toca la corriente de lo irracional del hombre ensombrecido, atrapado en las sombras de la noche, envueltos en fantasmas de sí mismos. Quizá estos ejemplos ilustren la idea: “Papá se puso de pie. Su sombra se quebró y subió por la pared de tablas de palma” (Bosch, 2016:33): “Padre nos decía adiós, erguido en la Mañosa. Pero en la Encrucijada había árboles que se agrupaban en sombras. Y la encrucijada se arremolinó sobre el saco negro de papá, robándoselo a nuestro cariño” (Bosch, 2016:17): “No se les distinguía; tan sólo eran sombras a la escasa luz de aquel pedacito de luna” (Bosch, 2016:60).

En *La Mañosa*, el fenómeno del miedo es, como se ha señalado, otra cárcel del cuerpo, donde los personajes no tiene dónde refugiarse, es el “*ser mismo*”, el espacio ocupado por el “horrible afuera adentro”, parafraseando a Bachelard. En Bosch, leemos: “De hora en hora sentíamos pisadas alejándose y compadecíamos a quienes iban así, buscando amparo en la distancia, cargados de miedo, bestezuelas más que hombres” (2016:96):

¡La revolución! ¡La revolución!- repetía sin conciencia.

-¡Sí, la revolución! ¿Pero qué pasa?

Las descargas, y las descargas.

-¡Me voy a morir! ¡Me voy a morir, mamá!- gemía Pepito, incapaz ya de soportar más.

Padre corrió hacia él, lo alzó, se lo echó sobre un hombro (Bosch, 2016:163).

No resulta aventurado decir que, en la región oscura de la casa boschiana, el sótano bachelardiano se equipara con el *almacén oscuro*, atrapa a los personajes; y Momón que se hospeda allí, tal vez percibe el miedo a la muerte (recordemos que él se cobija en el almacén mientras convalece), pero además, el sentimiento de soledad, aunado a la noche, potencializa *al ser oscuro*: “Estaba quebrantado, tirado en el oscuro almacén, a solas con su dolor. Le había hecho daño aquel corretear de noche en busca del caballo, bajo el agua; y según entendía por las palabras de papá, nunca se levantaría del lecho” (Bosch, 2016:116):

Aquella angustia mortal que nos ahogaba colmaba el almacén, le mantenía los ojos serios a José Verás y nos aplastaba el corazón a todos, y hacía gigantescos los ruidos comunes, los de una rata infatigable o los del viento en cualquier rama (Bosch, 2016:96).

A propósito, otro huésped del almacén, es decir, del *ser oscuro* de la casa boschiana es José Veras, aunque su paso es efímero como la sombra. Éste resulta herido de un cruel machetazo que va de la oreja al cuello, se desangra a borbotones, y de inmediato es auxiliado por la vieja Carmita, posteriormente, es introducido al almacén oscuro para su convalecencia:

Papá ordenó que le arreglaran con sacos viejos y aparejos una cama en el almacén. Simeón se le acercó para preguntarle quién era su agresor. Desde el suelo apuntándole una sonrisa maligna en la boca descolorida, respondió Veras:

_ Esas son cuentas mías, compadre... (Bosch, 2016:74).

En *La Mañosa*, el espacio de la soledad tiene lugar en Momón como también en los personajes del mundo narrado. En la novela, con desolado patetismo, Momón es atrapado por el *ser oscuro*, según Bachelard, por ese cuerpo de imágenes configuradas de sombras dispersas en cuyas paredes de la casa boschiana subyacen “los poderes subterráneos”, por tanto, el *ser oscuro* innegablemente, habita en Momón. Él es una sombra, y si nos quedara un resquicio de la duda, leemos en la novela: “Momón se puso de pie, llenando de sombras un rincón” (Bosch, 2016:110). Así también, en *La Mañosa*, las paredes aguardan los poderes de la muerte: “José Veras cruzó la habitación en carrera, se pegó a la pared para oír y desfundó el revólver” (Bosch, 2016:98).

En la fenomenología del recuerdo de la casa, según Bachelard, éste se hace psicológicamente complejo (1975:45), pues el sentimiento de soledad se vincula con las habitaciones de la casa, se depositan allí los valores de la intimidad al tiempo que se dispersan en el laberinto de la ensoñación vasta, infinita. Es la sombra extraviada en el pasado verdadero (1975:46): “Orábamos en la habitación de mamá, que en el primer nudo negro de la noche se llenaba de sombras” (Bosch, 2016:43):

El cuarto que ocupábamos Pepito y yo tenía vistas al sur por una puerta y una ventana, y una claraboya alta de persianas que daba al oeste. Esa claraboya estaba cubierta con retazos de telas, porque miraba al Yaquecillo, que ya en esa época empezaba arrastrarse penosamente por entre lodo y yerbajos, y mamá decía que por ella se metían los mosquitos (Bosch, 2016:40).

En este pasaje de la novela, los niños Juan y Pepito bajo los umbrales de la habitación, de algún modo son poseídos por las soledades de su cuarto, de la noche. Allí también guña un *ser semioscuro*; sin embargo, el desván del que nos habla Bachelard donde los miedos se “racionalizan” más fácilmente, la habitación parece semejarse, pues los

miedos de la noche de los niños, en especial del narrador-testigo, Juan (en la novela, recordemos que en las tertulias de los adultos los niños solían escuchar cuentos de horror, de sangre, fantásticos y de miedo), quizá sean borrados por el transcurso del día, pues el niño Juan confiesa que:

Padre parecía más cariñoso, sobre todo cuando volvía de algún viaje largo. Sabía cientos de juegos, miles de cuentos, y cantaba motivos de su tierra con una voz bella, gruesa, dulce, acariciadora. De mañana nos llamaba a su cama y nos hacía relatos maravillosos de los mulos que hablaban, del río que se iba volando, de las golondrinas que le contaban lo que hacíamos Pepito y yo [...] Nada en casa tan alegre, tan jubiloso como los amaneceres (Bosch, 2016:28).

Al inicio de este apartado, se ha mencionado que el sentido del oído es una constante en la novela, y además sirve de referente al narrador testigo¹⁶¹. Bien, el oído y los ruidos configuran la parte por el todo o el todo por la parte. Ambos se imbrican en una sola unidad, tanto que no solo llena los rumores de la casa, sino que van más allá de la estructura narrativa. Los ruidos son el componente de la dialéctica del miedo en los personajes, quizá algunos surgen de la mera imaginación, otros, del mundo externo; no obstante, los ruidos, en la novela, vienen a sintetizar el fenómeno humano, el miedo primitivo de los personajes, que fenomenológica explica las imágenes simbólicas en la novela, por ejemplo, las sombras que danzan en la pared, las sombras de los hombres, el miedo infantil de Juan, de Pepito, el miedo de los hombres de la revolución, de los otros, porque quizá en el *ser oscuro* de la de la casa, está como en el sótano, la locura enterrada, drama emparedado, según Bachelard. Y los rumores, los ruidos que discurren en el universo narrativo, crecen como el gato negro; crecen como el *ser oscuro* que se dispersa muchas veces por la casa hasta atrapar a los personajes. Veamos algunos ejemplos:

“Entrando ya la noche oí el rumor vago, confuso y atronador, que iba creciendo rápidamente. Pepito estaba a mi lado, temblando de frío, hecho un manojo de nervios” (Bosch, 2016:79):
“Al amparo de las sombras, que se metían apelonadas en la casa, salté del catre y me fui al almacén. Me sentía exhausto y crecido a un tiempo” (Bosch, 2016:80).

“Mero fue el primero en señalar a los prófugos, una fila de sombras aplastadas que correteaban por las lomas que nos quedaba atrás” (Bosch, 2016:94).

¹⁶¹Desde la arista de la poeticidad de casa, en *La mañosa*, el ruido como valor de intimidad evoca los recuerdos del niño Juan, esto es, el cuarto, la cocina, el almacén oscuro, las voces del pasado, ecos del recuerdo, olores queridos...y como dijera Bachelard, “es la casa sonora”. Por lo demás, los ruidos en la novela representan esa parte por el todo de la gloriosa memoria del niño narrador- testigo.

“En ese instante, cuando la voz de Momón sonaba ronca y angustiada, vi una sombra crecer en la puerta. Se me erizó la piel, se me enfriaron las manos y los pies; un grito cortante me ahogaba. Momón callaba y miraba; miraba y me sujetaba una pierna” (Bosch, 2016:105).

Los ejemplos que siguen aluden a la dialéctica del ruido:

“El agua tamborileaba sobre el zinc, roncaba en el alto espacio negro y llenaba de rumores la vasta casa de madera” (Bosch, 2016:108): “Oímos a José Veras abrir el portal” (Bosch, 2016:99): “En eso oímos tiros. Sí, eran tiros. Seis, siete. Sonaron claramente, por encima del sordo rugido de la tambora” (Bosch, 2016:71): “Papá afirmó con gestos. Afuera engrosaba el ruido” (Bosch, 2016:83): “Oía las quijadas del compañero golpeando como dos piedras, oía el viento zumbando entre los árboles, oía el río que a lo lejos se desbarrancaba entre pedregones; corría por el pescuezo y por la espalda un sudor frío, que le sacaba el calor del cuerpo y le dejaba la boca amarga (Bosch, 2016:105).

En los pasajes citados, sombras, ruidos, rumores, crecen en la dimensión fantástica del *ser oscuro* de la casa boschiana. Los ruidos y las sombras se funden con el miedo primitivo, ya dicho anteriormente. Según Bachelard, se trata de la sombra, el ruido de una sombra que busca su unidad, lo escuchamos desde fuera sin tener la convicción de que viene desde dentro, por lo que se refiere de una especie “dentro fuera”, esto es, de un ruido ontológico: “En eso oímos tiros. Sí; eran tiros. Seis, siete. Sonaron claramente, por encima del sordo rugido de la tambora” (Bosch, 2016:71):

Desde muchas noches antes a la del sábado se oía retumbar la tambora por los lados de Jajüey Adentro. Eran ruidos sordos, epilépticos, con ritmo de tiroteo lejano. Los hombres ensayaban merengues; y cuando la brisa venía del este, llegaba hasta nosotros la voz desgarrada del acordeón [...] En la noche trepidaban las sombras bajo en convite apremiante de aquella tambora (Bosch, 2016:70).

En Bosch, el ruido/sombra externa que brota, en general, de la horrenda fiesta de las balas o, dicho de otro modo “la trágica fiesta de las balas”, se funde con el ruido interno de cada uno de los personajes. Como señalé párrafos atrás, está vinculado al tiempo, al estadio irracional de la condición humana y al espectro de la muerte.

Empero, más allá de una metafísica de lo imaginario, las imágenes, el cuerpo de sombras que discurren en el universo narrativo, se relacionan con el caos y la agitación. Así, las tinieblas son el espacio mismo de toda dinamización paroxística, de toda agitación. La negrura es “la actividad” misma, y toda una infinidad de movimientos es desatada por la inmensidad de las tinieblas, en las cuales el espíritu busca ciegamente el *nigrum, nigrius, nigro* (Durand, 2004:96). De ahí, la descripción constante de los ruidos, de la noche y de las sombras en la novela, más aún, la prolongación de los ruidos está

vinculada a la agitación, a las tinieblas. En síntesis, el *ser oscuro* de la casa boschiana resguarda la valoración negativa de la condición humana: “Oíamos el ruido de pasos en el almacén, oíamos la voz de Dimas. Todo aquello se fue hundiendo, hundiendo [...] La noche negra se iba abriendo pesadamente frente a nosotros” (Bosch, 2016:159): “Mamá de corría de un rincón al otro” (Bosch, 2016:163). Por lo demás, habrá de decir que:

Desde la perspectiva psíquica del inframundo sólo la sombra posee substancia, sólo lo que está en la sombra interesa realmente, para la eternidad. Por tanto, la sombra en psicología no es sólo aquello que el ego proyecta hacia atrás, diferenciado de su luz por el ego, un pensamiento moral, reprimido o perverso que ha de ser integrado. La sombra es la substancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo (Hillman, 1994:172).

2.6. Un ensueño del camino en *La Mañosa*

Ya en el primer capítulo de esta investigación, se ha mencionado que la temática del camino resulta imprescindible en la narrativa boschiana y, en general, este espacio abierto sirve de escenario para el crimen:

El camino remite, en la mayoría de los casos, a la amplitud, a la soledad del entorno rural y a la inseguridad que provoca la desolación.

El camino real es el lugar propicio para el ajuste de cuentas. Lugar de paso, espacio idóneo, ausente de leyes, en el cual el hombre puede actuar por cuenta propia y aplicar una justicia muy personal.

En otros casos el camino se convierte en actante directo capaz de provocar la muerte de un hombre (Pichardo, 2009:37).

Antes bien, para Bachelard, los derroteros del ensueño, se traducen “en los ensueños de reposo”:

No debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino” [...] ¡Y Qué claros permanecen en la conciencia muscularlos senderos familiares de la colina! [...] ¿“hay algo más bello que un camino? Es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada” (1975:41-42).

En *La Mañosa*, el narrador testigo describe que: “Nuestra casa estaba pegada al camino. Era grande, de madera, techada de zinc, y el sol le había dado ese color de suela tostada que tenía” (Bosch, 2016:39). Sin duda alguna, el arquetipo de la casa dorada¹⁶² [...] que se arroja de “lo luminoso, lo solar, lo puro, lo blanco, lo real, lo vertical, atributos y cualidades que, al fin y al cabo, son de una divinidad uraniana” (Durand, 2004:152). Y a esta tonalidad uraniana habría que añadir el matiz dorado, sin embargo, señala Durand, que el simbolismo del dorado corre el riesgo de hacer bifurcar la imaginación hacia los sueños alquímicos de la intimidad sustancial. Aquí sólo se trata del oro visual, de alguna

¹⁶²“El “dorado” como color debe relacionarse con el amarillo”. (Durand, 2004:153).

manera, del oro fenoménico, ese “oro color”, que según Diel, “es representativo de la espiritualización y que posee un carácter solar marcado” (2004:153). En el pasaje de la novela, de acuerdo con Diel y Durand, la casa dorada de *La Mañosa* encarna la espiritualización y además posee la marca solar de la cosmicidad, ya expuesta líneas atrás. La morada de la novela recibe la luz verticalizante que determina el símbolo solar. La luz dorada es sinónimo de blancura, “La luz no es solamente un símbolo, sino un agente de pureza” (Bachelard, 1966: 178). Lo que sigue es un ejemplo de la imagen poética de la cosmicidad de la casa: “Vista de lejos, nuestra casa parecía una eminencia mohosa, con corona de plata, porque el zinc brillaba a todos los soles” (Bosch, 2016:41). El brillo del Sol y la blancura, según refiere Durand, en el *Apocalipsis* es evidente, pues la imaginación del apóstol une en notable constelación los cabellos blancos como nieve, “los ojos llameantes y los pies brillantes del Hijo del hombre, su cara resplandeciente como Sol”, y la corona dorada, la espada y las diademas” (2004:154). Así, la casa boschiana, con su corona como la nieve y con sus atributos dorados, bañado el rostro por el brillo solar, se inviste en la fenomenología de lo verticalizante, el culto a “las virtudes dilatadas del Sol en su cuerpo, y de este modo, el Sol se convierte muy naturalmente en el signo alquímico del oro” (Durand, 2004:154).

En Bosch, no solo la casa dorada, sino también el camino se amalgama en el sentido sónico del oro que cautiva a los personajes en una suerte de cosmicidad y espiritualización. Veamos esta imagen: “Mamá se quedó pensativa. Le llameaban los ojos, y con una mano, maquinalmente me acariciaba la pierna que la fiebre quemaba” (Bosch, 2016:51). De esto, un ejemplo más llano es el caso de Mero sus pies brillan como los de un apóstol: “Se derretía la tarde en los caminos reales, a los pies de Mero, y él no lo notaba. Reparaba los aparejos sentado en el quicio de la puerta, ultimando los detalles del viaje” (Bosch, 2016:32). Y, cuyo atributo dorado verticaliza al personaje. Recordemos que, en la novela, Mero es un hombre bueno y querido por la familia del niño Juan. Así, en palabras de Durand, el *Sol ascendente*, la elevación de la luz será la hipóstasis de la potencia uraniana, por lo que casa=camino=personaje. Juan Bosch logra con el matiz dorado esta maravillosa simbiosis, aunque algunas veces la casa boschiana, se torne así: “La casa dorada parecía caída y malherida” (Bosch, 2016:166) como la misma revolución y los revolucionarios.

En *La Mañosa*, el ensueño del camino, en un sentido paradójico, se prefigura en un lugar de encuentro para el crimen (sobredicho), así, la hostilidad del camino deviene

en los siguientes pasajes: “A veces desaparecía y averiguábamos que estaba en la cárcel, ya porque hubiera vendido un novillo ajeno, ya porque hubiera tendido a alguien en pleno camino, con las tripas afuera” (Bosch, 2016:66). Asimismo, el narrador testigo discurre, sobremanera, que el camino (de los revolucionarios) es sucio, animalizado, pues nada menos que cerca de un arroyo reside un cantón del bandolero y criminal Monsito Peña:

Los alzados le vieron meter la mano en el bolsillo y le oyeron después preguntar por Monsito. Los mulos pateaban el sucio camino arreados por Mero. Papá tiró unas cuantas monedas, y un hombre joven, seco y esquivo, que le salió al encuentro, le dejó pasar mientras le cantaba al oído la voz de padre.

-¡Comparen aguardiente! (Bosch, 2016:56).

Y en contraejemplo leemos: “Era domingo. Habíamos comido y yo jugaba a la sombra del almacén, en la orilla del camino. Buscaba piedrecillas blancas para lavarlas y entregarlas a mi hermano como monedas [...]” (Bosch, 2016:139).

En Bosch, el ensueño del camino se bifurca en una encrucijada, lo cual nos recuerda el maravilloso cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges, más aún, el ilustre comentario de Seymour Menton que esboza el carácter laberíntico del mundo, el eterno regreso o sea la repetición de acontecimientos [...] y la anulación del individuo. (1991:340). Así, en *La Mañosa*, la aniquilación de la individuación es capital: “Pero en la Encrucijada había árboles que se agrupaban en sombras. Y la Encrucijada se arremolinó sobre el saco negro de papá, robándose a nuestro cariño” (Bosch, 2016:37): “Papá se tiró al camino y llamó a voces; pero el hombre iba ya metiéndose en la Encrucijada, cubierto por una ligera nube de polvo” (Bosch, 2016:91).

En otros ejemplos leemos la transposición del camino/caos y su proyección animal: “Tras el general se adivinaba un hormiguero de hombres montados y a pie” (Bosch, 2016:80): “Una vez dejado a sus espaldas aquel trozo hostil del camino, los animales fueron amasando lodo denso hasta bien entrada la noche” (Bosch, 2016:59):

El camino parecía un hormiguero¹⁶³ y en todas las caras había risas insolentes. Desde que el sol dejó su inclemencia empezó la gente a apostarse en las palizadas (Bosch, 2016:79).

¹⁶³[...] “El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante, bullente o caótica parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio, ya que la adaptación animal en la fuga no hace más que compensar un cambio brusco por otro cambio brusco”. (Durand, 2004:78).

¡Qué hormigueo el que padeció el camino aquel día! ¡Qué de gente estrafalaria, mal vestida y peor armada la que pasó a la zaga de los revolucionarios! Los veíamos en bandadas, apresurados, vociferantes (Bosch, 2016:167).

En *La Mañosa*, el ensueño del camino resulta verticalizante *per se*, pero a su vez ese rostro dorado parece herido. Una suerte oximorónica refulge en la bifurcación del camino.

2.7. El universo de la luz en *La Mañosa*

Dicho antes: “*todo lo que brilla ve*”. Así, pues, en los linderos de la metafísica de lo imaginario, el universo de la luz encuentra su mejor expresión en la poesía bajo la imagen sensibilizadora y humanizada¹⁶⁴ “[...] y el sol tibio que se metía por la ventana, antes de la tarde, se echaba a dormir sobre la mesa, igual que un muchacho mal educado” (Bosch, 2016:39).

Juan Bosch, en *La Mañosa*, novela de sorprendente temática humana, encarna la fragilidad de la condición humana con la más sutil prosa poética. El universo de la luz ocupa, con fuerza lírica¹⁶⁵, cada uno de los rincones escénicos que bajo los flujos narrativos nos lleva, con lucidez, a los derroteros del ser en su epistémica simbólica:

[...] *La Mañosa* no es una novela que, como las demás en su género, mira los acontecimientos del país en términos políticos; es, más bien, una que ve esos acontecimientos esencialmente en términos de *sentimientos humanos*. Todo lo que acontece en el libro, la revolución y sus estragos, tiene poco que compartir con una perspectiva política de la realidad, pero sí mucho con una perspectiva humana (Di Pietro, 2009: 516).

En la narrativa de Juan Bosch, el isomorfismo de los horizontes luminosos (en palabras de Durand), van desde la más celeste y dorada luz espiritual hasta “la luz implacable brillante”...cegadora...despiadada” (2004:151). El universo de la luz, en *La Mañosa*, es la imagen ascendente, altura como también caída: Veamos: “[...] la vieja Carmita. Llegó muy de mañana, trajeada con ancha bata de prusiana morada; no traía paño en la cabeza y sus cabellos grises resplandecían al sol” (Bosch, 2016:48). Gilbert Durand, en

¹⁶⁴ “[...] tanto la elaboración estética del lenguaje como la humanización de las imágenes son dos procedimientos poéticos orillados por el Modernismo, herencia que refleja *La Mañosa*. La prosa modernista de algunos pasajes de esta novela se acentúan con la ternura lírica que recubre sus páginas. Los procedimientos modernistas se alternan con los propios de Criollismo [...]” (Rosario Candelier, 2014:157).

¹⁶⁵ “[...] alrededor del microcosmos de El Pino, resaltan las metáforas, las cuales como enuncia Derrida- “siguen siendo un tema muy generoso, inagotable, (al que) no se le puede parar” y que Heidegger emparentaba con las variaciones musicales, “donde todo fluye y se confunde para singularizarse y emparentarse” [...] En algunos de los pasajes donde Bosch describe en esta novela la placidez o las sacudidas del entorno de El Pino, vibra la metáfora, la figuración del paisaje como brote *sígnico* de esplendor”. (Castillo, 2009:100).

palabras de su maestro Gaston Bachelard, dice: “la misma operación del espíritu humano nos lleva hacia la luz y hacia la altura (2004:151). En esta vertiente, siguen otros ejemplos, en los cuales los personajes reflejan la región luminosa, cuya trascendencia se prefigura como agente de pureza: “Mamá había hablado. Toda la cara de mi madre era filosa. En ese momento se le llenaba con el rejuego de la luz (Bosch, 2016:21): “Pepito y yo teníamos las cortas horas de sol en nuestros pies, correteábamos por el camino, nos íbamos a Jagüey, apedreábamos los nidos” (Bosch, 2016:45): “Elevó al techo su mirada clara. En el cobrizo bigote alentaba la llama” (Bosch, 2016:21).

En *La Mañosa*, este isomorfismo aparece, evidentemente, en personajes que describen, como hablábamos líneas arriba, los horizontes luminosos que obedecen a la elevación imaginaria del plano de lo “resplandeciente”, lo “celeste” y lo “dorado” (2004:151). En el último ejemplo, a pesar de que en la categoría de objeto, el nido ocupado es visto como refugio de pájaros, en la fenomenología del imaginario, el nido atañe a una situación cósmica, no obstante, en *La Mañosa*, la luz (en su descenso) corresponde a la caída, lo tenebroso se opone a la luz solar¹⁶⁶. Ahora bien, si para los cristianos como señala Durand, el Sol naciente es comparado con el pájaro, por consiguiente, en *La Mañosa*, Juan Bosch confluye con la vieja tradición cristiana, esto es, el sol naciente también es equiparable con un pájaro (s) en la novela, pues el niño Juan arguye que: “[...] sentía la voluntad anulada y me parecía vivir lejos de mi propio cuerpo. Entonces amaba el sol, sobre todo el sol; me divertía cualquiera futilidad, adoraba los colores, el canto de los pájaros y las flores” (Bosch, 2016:126). El sol-pájaro, más aún, el nido bajo la imagen de reposo y de tranquilidad, según Bachelard, se asocia *ipso facto* a la imagen de la casa sencilla (no olvidemos que la morada de *La Mañosa* posee la característica de la sencillez, es modesta); así, pues, la casa captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo (Bachelard, 1975:137); empero, el nido (s), en *La Mañosa*, es destruido por los niños Juan y Pepito, por tanto, la tranquilidad del pequeño mundo doméstico y del mundo externo se ve alterada por la revuelta armada. El espacio de la casa boschiana es reposo, es *casa-paloma*, *arca acogedora* del hombre que trastabilla en sentimiento de la intranquilidad.

En *La Mañosa*, la cosmogonía inspirada por la luz solar, - igual que el brillo de la casa y los horizontes luminosos que cobijan a los personajes- muchas veces “no es más

¹⁶⁶ “[...] “los cristianos, hasta el siglo V, adoraban al Sol naciente. Por lo demás, el Sol naciente, con mucha frecuencia es comparado con un pájaro”. (Durand, 2004:155).

que la sombra de su brillantez” (Durand, 2004: 152). El universo luminoso resulta atroz con los personajes, “la luz implacable brillante” es cegadora, antitética. En la novela, la luz solar tiene su oponente, que es la noche: “Orábamos en la habitación de mamá, que en el primer nudo negro de la noche se llenaba de sombras” (Bosch, 2016: 43): “El viejo mascó su dolor, se quedó a solas con él, silencioso, huraño. Al rato dijo adiós y se perdió en la oscuridad, camino de su bohío” (Bosch, 2016:48):

Dimas siguió cosiendo serones. Por la sombra del almacén trajinaba su hijo, y en los caminos reales, sobre el techo de la casa, entre las hojas de los árboles, el sol se iba haciendo espeso con la llegada de la noche. Pero ni mi padre, ni Mero, ni Dimas ni su hijo lo notaban (Bosch, 2016:33).

En la región poetizante de la narrativa boschiana, no resulta hipotético esbozar que, muchas veces, el universo de la luz, en *La Mañosa, persiste temblona en las rendijas de la casa*, asecha a los personajes hasta encontrar su caída que, bajo “el arquetipo de ruptura y desgarró ontológico entraña el mal y relación agónica entre el hombre y la naturaleza” (Lanceros, 1994: 418-419). A título de ejemplo:

Simeón lanzaba palabrotas mientras sacudía el machete, que al choque de la luz se veía también rojo, como otro bicho.

El animal buscó un rincón y ya estaba metiendo la cabeza por allí cuando el alcalde la alcanzó con el filo del arma. Al sentirse golpeada se volvió a su perseguidor [...]

Una rabia sorda le encendió la sangre y empezó a lanzar machetazos. Parecía loco: tirando golpes, los dos brazos abiertos, las piernas torcidas, mecido el tronco, ya en sombras, ya en luz, enrojecido y oscuro. Simeón daba la impresión de un fantasma que hubiera roto en un baile dislocado de borracho (Bosch, 2016:26).

En la novela, no resulta hiperbólico argüir que hasta La Mañosa brilla: “[...] y a la lana había sucedido una piel parda, brillante, que reflejaba limpiamente la luz” (Bosch, 2016:31); pero su brillo no es implacable, más bien, lo atroz destella en la naturaleza humana, pues ella sufre los embates de la revolución y, en la imaginación teriomorfa donde los humanos, según Durand, ocupan el lugar de animales regidos por un pensamiento animal, conviven en franco intercambio hombre-animal, la mañosa, a todas luces, encarna esta figura. Veamos esta imagen de lo luminoso: “una piel parda, brillante, que reflejaba limpiamente la luz” (Bosch, 2016:31): “A mi mula le pude quitar las mañas, pero a los hombres nadie se las quita” (Bosch, 2016:185), pues [...] hay gentes que no son personas” (Bosch, 2016:110).

2.8. Una fenomenología del fuego en *La Mañosa*

Según Coronada Pichardo (2009:218), Juan Bosch toma como pretexto la enfermedad del niño Juan, es decir, las fiebres para analizar la situación del levantamiento armado.

Si bien “el fuego que nos quemaba, nos ilumina entonces súbitamente. La pasión encontrada, deviene pasión querida. El amor deviene familia. El fuego deviene hogar” (Bachelard, 1966:168), por tanto, habrá de seguir a este corolario la imagen del fuego sexualizado de los personajes de la novela: “Madre miró a papá con ojos desolados. Cuando él beso y abrazo, se hicieron un montón confuso, que entre los reflejos de la luz parecía surgir de un incendio” (Bosch, 2016:37); así, “para quien se espiritualiza, la purificación posee un extraño dulzor y la conciencia de la pureza prodiga una extraña luz. Sólo la purificación nos permite dialectizar, sin destruirla la purificación de un amor profundo” (Bachelard, 1966:168), como es el caso de nuestros personajes.

Empero, evidentemente, en *La Mañosa* el reino del fuego sexual no impera, en apariencia, en la estética de la anécdota, sino más bien, la enfermedad de la humanidad, la fiebre y el delirio como un mal endémico, el fuego del infierno como principio y fin de una sociedad primitiva. Habrá de recordar que la situación inicial de novela corresponde a la metáfora: “noche agujereada de estrellas” (la revolución viene con la noche y se va con ella) y, a cuya figura retórica, prosigue (mejor dicho sirve de enlace) la alegorización de la culebra negra, el *Enemigo Malo*. A título de ejemplo, se ilustran las primeras líneas de la novela: “Esto nos lo contó el viejo Dimas, cierta noche agujereada de estrellas: “-Yo andaba con uno de mis muchachos buscando caoba; ya teníamos buen trecho caminando cuando topamos la culebra...” (Bosch, 2016:17).

Como he señalado en nota de pie de página, según Cándido Gerón, se evidencia la relación directa entre *La Biblia* y *La Mañosa*¹⁶⁷, pues el símbolo del Mal las une y al que hay que desterrar de un “paraíso que nació corrompido”. Y si a esto le añadimos el fuego sexualizado, según Bachelard, como signo del pecado y del mal, entonces resulta comprensible que el carácter demoníaco del fuego esté implícito en la novela. En adelante, trataremos de explicar esta estructura psicológica compleja del fuego.

¹⁶⁷ A propósito de la relación de *La Mañosa* con *La Biblia*, en la novela, algunos de los nombres de los personajes son bíblicos, por ejemplo: Juan, José, Ángela (la mensajera de Dios), Dimas y Simeón.

En *La Mañosa*, el discurso narrativo fluye, antitéticamente, entre la luz y la oscuridad. La noche, muchas veces, se alumbra con los cuentos, las letras y con el cariño de don Pepe hacia sus hijos, aunque también las mañanas solían ser amorosas entre ellos: “Nada en casa tan alegre, tan jubiloso como los amaneceres. Los aprovechábamos bien, porque al romper el día se hacía papá serio, y empezaba a pensar en sus negocios, a trajinar, a dar voces” (Bosch, 2016:28). Otro ejemplo es: “En la mesa hablaba poco y le gustaba que callaran los demás. Sólo al anochecer volvía a ser el padre cariñoso” (Bosch, 2016:28). Asimismo, los horizontes luminosos llegan a ser, muchas veces, implacables con los hombres, visto en el apartado anterior. No obstante, en *La Mañosa*, “sólo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche” (Bachelard, 1975: 66), pues bajo el hilo conductor del relato, el narrador esboza que: “¡la salud en risas, el día en trabajos y la noche en cuentos...!” (Bosch, 2016:29) la vida transcurre. Es más, la casa de don Pepe se alumbra y se humaniza por quienes habitan en ella y por los que la visitan para tertuliar en las noches. Así, el escritor cibaño para describir la noche con el recurso del símil escribe: “Eran mansas como vacas viejas aquellas noches estrelladas del Pino” (Bosch, 2016:17), lo cual alude al dorado cielo, que nos recuerda la bella metáfora *La noche era un jardín de ojos* del cuento “El ramo azul” de Octavio Paz. A juzgar por esta metáfora, podemos acuñar la dialéctica de las estrellas en estos términos:

[...] La noche nos aísla de la tierra, pero nos devuelve los sueños de la solidaridad aérea.

Sí, dos estrellas gemelas son ya para nosotros un rostro que nos mira, y, en una exacta reciprocidad, dos ojos que nos entregan su mirada, por muy ajenos que sean a nuestra propia vida, ejercen sobre nuestra alma una influencia estelar. En un instante borran nuestra soledad. Ver y mirar truecan aquí su dinamismo: se recibe. Y se da. Ya no hay distancia. Un infinito de comunicación borra un infinito de grandeza. El mundo de las estrellas toca nuestra alma: es un mundo de la mirada (Bachelard, 1958: 229-230).

Bosch, magistralmente, entre lo bello y lo feo, lo sano y lo enfermo nos asoma, con alto lirismo, a una región ambigua, laberíntica, donde en la oscuridad, muchas veces, se enciende como una luciérnaga el fuego de las balas, el fuego de la fiebre del niño Juan, de Momón; por ejemplo, al primero, el mismo General revolucionario Fello Macario, con su lógica primitiva, pretende quitarle la fiebre con pólvora y aguardiente, según él, la medicina de los hombres:

_Este muchacho se está quemando, Pepe-dijo.

_Unas calenturas...comentó mamá.

_Yo lo voy a curar de una vez-aseguró.

[...] Pidió ron a mamá; se desabotonó el saco, sacó del cinturón un hermoso puñal que tenía el mango negro y adornado con plata, buscó a tientas una cápsula y lentamente, como hombre que de nadie depende, comenzó a desplomar la munición. Logró sacar el cascarón, no sin algún trabajo, y había vaciado la pólvora en su mano zurda cuando retornó mamá trayendo el ron. Él se bebió un trago, sin asquearse, igual que quien bebe agua, echó la pólvora en el resto y me tendió el vaso. Papá gritó que no me diera tal bebida, pero él le contestó, sonriendo, que “esa era la medicina de los hombre”. Sujeté asustado el vaso, tragué el ron y sentí que un candelazo me abrasaba la garganta.

Fello Macario me miraba con sus ojos pardos, pesados e impresionantes (Bosch, 2016:82-83).

En la novela, precisamente, cuando el niño enferma de fiebre, inicia el levantamiento armado. Recordemos que el discurso narrativo tiene dos momentos: la primera parte que es la Revolución, y la segunda, Los vencedores. La efervescencia de la fiebre del niño Juan es al mismo tiempo el triunfo o la efervescencia de la revolución, ambas fiebres corren paralelamente.

El siguiente pasaje ilustra un fragmento de la primera parte de la novela, y que corresponde cuando el niño Juan busca a su hermano Pepito para darle la noticia que había escuchado de la voz de la vieja Carmita: el levantamiento armado. La búsqueda resulta frustrada y él, como en un instante mágico, se queda dormido sobre la yerba rodeado de matorrales, cerca de la charca el Yaquecillo donde abundan los moscos y las sanguijuelas:

El sol era llama brava sobre la tierra cuando desperté. A mis ojos adormecidos, todo había cobrado aspecto de cosa recién chamuscada [...] De la parda arenilla emergía un calor insufrible y yo sentía los huesos vivos y sufridos bajo la carne. Los jejenes me habían llenado las piernas de ronchas y los mosquitos se habían cebado en mis brazos y en mi rostro.

Cuatro días después, al anochecer, un fuego cruel empezó a calcinarme las entrañas. Me dolía la espalda y las articulaciones (Bosch, 2016:50).

[...] -Todo eso-señalando el oriente- está prendido, dende el Bonao para acá.

-¿Pero se está peleando ya, Simeón?

-Y duro, doña. Anoche asaltaron el Cotuí [...]

Mamá se quedó pensativa. Le llameaban los ojos, y con una mano, maquinalmente me acariciaba la pierna que la fiebre quemaba [...]

Esa misma noche llegó papá. Oímos el tropel de los mulos, cuyos pasos se hicieron rápidos al sentir la cercanía del potrero, y los alegres estallidos del fuele con que Mero anunciaba la vuelta [...] Papá entró a mi cuarto. Para él era una cosa incomprensible e injusta que yo sufriera las fiebres (Bosch, 2016:53).

En la segunda parte de *La Mañosa*, cuando todo parece en calma (entre la guerra y la paz), como hablábamos líneas arriba, se presenta la efervescencia de la revolución y con ella vienen las fiebres, los delirios y las pesadillas del niño Juan:

Las fiebres se me crecían dentro de la carne otra vez; me lanzaban en abismos de delirios; me hacían la sangre agua [...]

Había momentos en que la fiebre me enloquecía materialmente; empezaba sintiendo que me alzaba lentamente de los pies y que la cabeza se me iba haciendo grande, grande, grande. Después se me tornaba pesada y tenía la impresión clara de que el cuerpo se alargaba fantásticamente. Más tarde parecía que el cuerpo empezaba a evaporarse, perdiéndose en el aire, desdibujándose, hasta que sólo quedaba sobre el catre una cabeza descomunal, roja, monstruosa (Bosch, 2016:125).

No menos, las fiebres de Momón corren la misma suerte con las del niño Juan, solo que las del primero culminan con la muerte de pulmonía:

Momón quejándose: decía que sentía la cabeza crecida y que “un viento malo” se le había metido en la espalda. Al tercero no pudo levantarse y cuando padre fue a ver qué le pasaba lo encontró ardiendo de fiebre, rojo, resecos los labios y brillantes los ojos [...]

Momón estaba llamado a morir del pecho, porque aquel balazo le había malogrado un pulmón.

Yo no entendía qué quería decir él con eso de “morir del pecho”. Sólo sentía la enfermedad de Momón porque me hacía falta: él arrullaba con sus charlas mi sueño; él me acariciaba la quemada cabecita, cuando la enfermedad me removía las entrañas; él me velaba; él me cantaba merengues movidos; él me cargaba cuando, estando aliviado, me emperaba en ver el patio o los potreros (Bosch, 2016:115).

En el orden que sigue, retomamos la dialéctica del fuego de Bachelard. En la estructura psicológica del fuego, sus propiedades aparecen cargadas de numerosas contradicciones, las cuales tienen como centro de sublimación la pureza y la impureza.

Nos queda claro (ya expuesto párrafos atrás) que el fuego sexualizado para el autor, sea, a veces, el signo del pecado, del mal o de la impureza; en tanto que el fuego como símbolo de pureza en su aspecto fenomenológico, Bachelard no toma como punto de referencia concreto el carácter teológico de la purificación del fuego, sino más bien, parte sobre hechos objetivos. Veamos, pues:

Basta con indicar que el nudo del problema está en el *contacto* de la metáfora con la realidad: ¿el fuego que abrasará al mundo en el Juicio final y el fuego del infierno, son o no son semejantes al fuego terrestre? [...] no es dogma de fe que el fuego del infierno sea un fuego material de la misma naturaleza que el nuestro (1966:171).

Para el filósofo francés, en la fenomenología de la purificación del fuego, la *desodorización* es un recurso que sirve para valorar el estado de purificación, pues, según él, el olor en su cualidad primitiva viola nuestra intimidad: “*el fuego lo purifica todo* porque suprime los olores nauseabundos” Otra razón del principio de purificación por el fuego, es que éste “separa las materias y aniquila las impurezas materiales” (Bachelard, 1966: 172-173).

En el estadio, donde el fuego es puro, según el autor, parece situarse su límite en la punta de la llama, pues el color cede lugar a una vibración casi invisible, por tanto, el fuego se desmaterializa, pierde realidad, se hace espíritu. Evidentemente, el fuego deja cenizas, las cuales han sido consideradas como excrementos. De ahí que, la sociedad se ve en “la necesidad de renovar el fuego, de volver al fuego original que es el fuego puro” (Bachelard, 1966: 174-175).

Ahora bien, entramos en la región que corresponde concretamente a *La Mañosa*, es decir, las fiebres del niño Juan que van de la mano con la revuelta armada, aunque también Momón es otra figura enferma como ya se ha referido a lo largo de esta exposición.

En el estudio del psicoanálisis del fuego de Bachelard, cuando existe la sospecha de la *impureza* del fuego, se pretende descubrir sus residuos, por lo cual se estima que:

El fuego normal de la sangre es de una gran pureza: en la sangre “reside ese fuego vivificante por el cual el hombre existe, siendo siempre también el último en corromperse; y cuando llega a la corrupción es sólo algunos instantes después de su muerte”. Pero la fiebre es la señal de una impureza en el fuego de la sangre; es la marca de un azufre impuro. No hay que asombrarse, pues, de que la fiebre recubra “recubra los conductos de la respiración, y principalmente la lengua y los labios, de una fuliginosidad negra y quemada” (Bachelard, 1966:175).

Si la fiebre es indicio de “impureza en el fuego de la sangre”, luego entonces, tanto el niño Juan como Momón bajo la metáfora del fuego corrompen, involuntariamente, toda estructura ígnea en otros personajes de la novela donde el fuego de la sangre es de gran pureza, la familia: “Madre quemaba a papá; Pepito quemaba al hombre; Momón quemaba a madre; entre todos me hacían arder [...] Estos son mis hijos, ésta es mi mujer; éste es de la casa” (Bosch, 2016:111). De modo que en la novela, la dialéctica del fuego no puede elevarse en la punta de una llama, porque es un fuego impuro.

Entre Momón y el niño Juan existe, de algún modo, una relación analógica con respecto a la fenomenología del fuego de la sangre. Incluso, Momón con su cuento escalofriante del gato¹⁶⁸ negro endemoniado, refuerza la estructura ígnea, refuerza el fuego endemoniado e impuro: “¡Sí! ¡Crecía! Ya estaba como un perro; ya estaba como un puerco; ya estaba como un potrico” (Bosch, 2016:104-105). Y si a esto le añadimos que la casa de don Pepe antes de ser habitada, el cuarto de Pepito y del niño Juan, había estado ocupado por una culebra “¡Larga, negra, negra y gruesa como un tronco” (Bosch,

¹⁶⁸ “[...] el malicento caballo del Apocalipsis, el animal de Satanás, del Erebo. El gato es un oximoron interiorizado [...]” (Durand, 2004: 114).

2016:25); “al otro día revisaron toda la casa, hasta los aleros; limpiaron el Yaquecillo y quemaron los pendones, para matarles los nidos a las compañeras”(Bosch, 2016:26); entonces habrá de especularse que en esa región del fuego endemoniado (de las culebras), en la casa de don Pepe pueblan las cenizas, el excremento de los nidos de las culebras¹⁶⁹.

En la teoría de las fiebres de Bachelard, se refiere en la dialéctica fenomenológica a la pureza e impureza del fuego:

En la fenomenología del fuego, según Bachelard, existen dos tipos de fuego: a) El que se hace de un azufre muy puro, y es separado de todas las partículas terrestres y ofensivas como el alcohol, el rayo, entre otros; b) el otro corresponde a los azufres groseros e impuros, porque están mezclados con tierras y sales, tales como los fuegos que se hacen con la madera y con materias bituminosas. Cabe dilucidar que el primer fuego no deja ninguna materia sensible cuando lleva a cabo la separación, siendo enteramente consumido por la combustión. Pero el fuego del último orden produce al encenderse un humo considerable, y deja, por ejemplo, en el cañón de la chimenea una gran cantidad de hollín... y de tierra inútil. Ante esta constatación, se arroja como característica esencial la impureza de una sangre enfebrecida, dominada accidentalmente por el *fuego impuro*. Más aún, de un fuego ardiente, que carga la lengua de sequedad y de hollín”, quien vuelve las fiebres tan malignas (Bachelard, 1966: 175-176).

Así, el fuego ardiente de la sangre enfebrecida de Momón, pero sobre todo del niño Juan, es la manifestación de la impureza del fuego que por su relación estrecha, se vincula, bajo la región de metáforas, con otro fuego, con la “trágica fiesta de las balas”, la revuelta armada inútil, como el humo que deja el fuego impuro *en el cañón de la chimenea una gran cantidad de hollín... y de tierra inútil* de la sociedad primitiva arrojada del fuego endemoniado.

Empero, entre lo bello y lo feo, entre lo sano y lo enfermo, optamos por el primer orden que, intrínsecamente, comprende la ficción dentro de la ficción (el relato oral) que bajo la ensoñación nos devuelve la sensibilidad humana. De ahí que, la novela

¹⁶⁹ “La serpiente es uno de los símbolos más importantes de la imaginación humana. Bajo los climas donde este reptil no existe, resulta difícil para el inconsciente encontrarle un sustituto válido, tan lleno de abundantes direcciones simbólicas. La mitología universal valoriza la tenacidad y la polivalencia del simbolismo ofidio. En Occidente existen hoy secuelas del culto animal lunar [...]

Al parecer, la serpiente, “sujeto animal del verbo ‘enlazar’”, como dice finalmente Bachelard, es un verdadero nido de víboras arquetipológico y se desliza hacia demasiadas significaciones diferentes, hasta contradictorias [...] La serpiente es el triple símbolo de la transformación temporal, de la fecundidad, y, por último, de la perpetuidad ancestral [...]

Por otro lado, la serpiente es un animal que desaparece con facilidad en las hendiduras del suelo, que desciende a los infiernos, y mediante la muda se regenera a sí mismo. Bachelard relaciona esa facultad de regeneración del “animal metamorfosis”, esa facultad tan impactante de “cambiar de arriba abajo”, con el esquema del *uroboros*, de la serpiente enroscada que se come indefinidamente a sí misma: “La serpiente que se muerde la cola no es un simple anillo de carne, es la dialéctica material de la vida y de la muerte, lamuerte que sale de la vida y la vida que sale de la muerte, no como los contrarios de la lógica platónica, sino como una inversión interminable de la materia de muerte o de la materia de vida”. (Durand, 2004:325-326).

esté estructurada en relatos, cuentos. La literatura, las tertulias alumbran la noche como un jardín de ojos, por tanto, el fuego, metafóricamente, alcanza su pureza en la poética del espacio: “estábamos en la cocina. Las llamas del fogón se alzaban y removían incansablemente” (Bosch, 2016:17): “En un banco corto y pulido por el uso, frente al fogón, tomó asiento el alcalde. Era hombre bueno, manso” (Bosch, 2016:20):

La cocina estaba llenándose con el color café que humeaba¹⁷⁰. Las llamas se ahogaban bajo la marmita, se sacudían, se alzaban y caían. En todas las paredes bailaban esas llamas diminutas; bailaban también en la frente, en las cejas y en las manos del viejo Dimas (Bosch, 2016:18).

Amén del fuego que reposa en las tertulias de la familia campesina:

El fuego encerrado en el hogar fue sin duda para el hombre el primer tema de ensoñación, el símbolo del reposo, la invitación al descanso. No se concibe apenas una filosofía del reposo sin la ensoñación ante los leños que llamean¹⁷¹ [...] renunciar a la ensoñación ante el fuego es renunciar al uso verdaderamente humano y primero del fuego. Sin duda, el fuego calienta y reconforta [...] no se recibe el bienestar del fuego si no se colocan los codos sobre las rodillas y la cabeza entre las manos [...] Cerca del fuego es necesario sentarse; descansar sin dormir; aceptar la fascinación objetivamente específica (Bachelard, 1966:29-30).

2.2.1. La casa natal y la casa onírica “En un bohío” y en “Un Niño”

En Bosch, resulta una constante, en su narrativa, la presencia de los niños, cuyos rasgos más comunes, se perciben bajo el filo de la pobreza que duele e indigna. Niños enfermos de fiebre, flacos, huérfanos, hambrientos, analfabetos e inermes. Sobrada condición inhumana e injusticia social de la realidad en América Latina.

Con relación a lo expuesto en el párrafo anterior, Veloz Maggiolo, en palabras de Matos Moquete, refiere que, en el universo boschiano, emergen dos temas: la dominicanidad y la indignación del ser humano. La injusticia en el mundo de personajes y de signos animales como en *La Mañosa*, revela lo inaceptable de una sociedad donde la injusticia es todavía un modelo social (2012:128-129).

¹⁷⁰ “El humo es la antítesis del barro (agua y tierra), por corresponder a los elementos fuego y aire. En algunos folklores se atribuye poder benéfico al humo, al que suponen poseedor de una cualidad mágica para remover y ahuyentar las desgracias del hombre animales y plantas. De otro lado, la columna de humo es un símbolo del eje valle-montaña, es decir, de la relación entre la tierra y el cielo. En este sentido, la columna de humo simboliza el camino de la hoguera hacia su sublimación”. (Cirlot, 1969:253).

¹⁷¹ “La llama y la luz tienen ciertos contactos significativos, según Bachelard, la llama simboliza la trascendencia en sí, y la luz su efecto sobre lo circundante [...]” (Cirlot, 1969: 295).

De acuerdo con Matos Moquete, la indignación social tiene un signo oficial en los tres cuentos citados como también en otras narraciones. “**En un bohío**”¹⁷² (1940), Juan Bosch escudriña la grotesca y fétida miseria de los personajes: “El cuartucho hedía a tela podrida. La madre-flaca, con las sienes hundidas, un paño sucio en la cabeza y un viejo traje de listado- no podía apreciar ese olor, porque se hallaba acostumbrada [...]” (Bosch, 1997:46); tanto más cuanto que, Juan Bosch, remata el rostro antiguo de la miseria dominicana, la miseria ancestral. En el segundo párrafo del cuento leemos: “El bohío era una miseria. Ya estaba negro de tan viejo, y adentro se vivía entre tierra y hollín” (2016:45), imagen que nos remite a la siguiente cita de su libro *Composición Social Dominicana*: “El país vegetaba en una miseria casi total [...] En el siglo XVII Santo Domingo era la imagen misma del atraso [...]” (Bosch, 1995: 117).

“En un bohío” es un cuento de desesperación, un himno a la miseria donde ésta es pintada en una forma casi tan cruda como en el cuento “Un Niño”, sustenta Luis de León (2005: 56).

El argumento del cuento “En un bohío”¹⁷³ es como sigue: una mujer, dominada por la constante angustia, dos de sus hijos están enfermos y el marido en la cárcel, sola, y ante la pobreza extrema que la inmoviliza, pretende venderse por *medio peso* ante el primer hombre que pasa por su bohío. La ostentada necesidad de comprar medicinas para sus hijos enfermos (aunque también del deseo sexual) la llevan a una demanda ignominiosa, intento que resulta fallido por la presencia de su pequeña hija que había ido a Naranjal a cambiar *media docena de huevos* por arroz y sal¹⁷⁴. En el trueque

¹⁷² “En Cuba dijeron a Colón que hacia el Este estaba “Bohío”; pero “bohío” quería decir hogar si hemos de atender a la acepción que todavía damos a esta palabra y quizá aquellos indios procedieron de nuestra tierra, que si no hubieran podido precisar su situación. ¿Y qué de extraño tiene que así fuera, y al decir *bohío* se refieran a su casa, a su lugar de procedencia?

Válganos aclarar, sin embargo, que Fray Ramón Pané, la más pura fuente de datos que podemos hallar, porque llegó a la Española en tan temprana época que todavía pudo ganar la católica honra de convertir el primer indio, dice en sus notas que mucho antes de la conquista, esta isla y todas las que le rodean fueron llamadas Buhíos”. (Bosch, 2012: 14).

¹⁷³ “En 1968 su cuento *En un bohío* fue premiado en Madrid” (Pichardo, 2009:6).

¹⁷⁴ “Trujillo comenzó a acumular capitales partiendo de monopolios de ambos tipos.

El primero fue el de la sal. La sal que consumía el pueblo dominicano era marítima, pero había sal de mina, la del fabuloso depósito de Neyba, del que eran propietarios unos cuantos campesinos de la baja burguesía. Trujillo obtuvo de ellos la propiedad de las minas de Neyba y a seguidas hizo pasar en el Congreso una ley que ordenaba la clausura de las salinas marítimas [...] el país pasó a consumir la sal de Neyba, que era la única mina de sal de la República. En dos palabras, todos los dominicanos se convirtieron en consumidores de la sal de Trujillo”. (Bosch, 1995: 390).

anecdótico, tanto el de la madre como el de la hija resultan frustrados. La niña al atravesar el río pierde el *arroz* y la *sal*, solo salva un poco de arroz en su pequeño puño.

Juan Bosch, con este cuento, nos recuerda “Cartas de mamá” de Julio Cortázar por su sentido de la simetría, pero un puente abismal temático los aleja.

A saber, en plácida conversación con el poeta y académico José Enrique García, en casa del Dr. Diómedes Núñez Polanco en Santo Domingo (2017), coincidimos en la solemne composición simétrica de la cuentística de Juan Bosch. Por consiguiente, no es de extrañar que en el cuento “En un bohío”, Juan Bosch, con su peculiar retórica estética de la simetría, en esta pieza literaria haga alarde de su hábil técnica de construir historias. El escritor dominicano, con este valioso aporte estructural y estilístico, en un sentido histórico, exhibe la práctica ancestral del trueque en la República Dominicana del *siglo XVII*:

No hay que tener mucha imaginación para hacerse cargo del estado del país en esos tiempos. Lo mismo en la Capital que en el último campo, la falta de dinero mantendría paralizada la vida económica. Dice Sánchez Valverde que no había comercio ¿Y cómo podía haberlo? Lo que debía haber era el trueque; la señora Fulana cambiaría por botones los huevos que ponían las gallinas en el patio, y en los campos, ni eso habría; probablemente los campesinos vivirían al modo autárquico, cada quien comiéndose lo que producía (Bosch, 1995:117).

“En un bohío” publicado casi en la segunda mitad del *siglo XX*, sabemos, por el narrador omnisciente, que la mujer, quien vive en el anonimato, después de recoger huevos en los nidales había mandado a su hija a cambiarlos por arroz y sal.

Ahora bien, de acuerdo con Bachelard, el soñador *vive encerrado en sí mismo* se vuelve corazón, *rincón sombrío*. Lo versos de Rilke guardan ese misterio:

Brusca una habitación, con su lámpara, se me enfrentó, casi palpable dentro de mí...Yo era ya rincón, pero los postigos me olieron, se volvieron a cerrar. Esperé entonces lloró un niño; por todas partes en esa morada, sabía qué poder era el de las madres, pero sabía también sobre qué suelos para siempre despoblados de ayuda germina todo llanto (citado en Bachelard, 2006: 116).

“En un bohío”, la imagen poética que nos ofrece Juan Bosch es semejante a los versos de Rilke. Pero ilustremos este ejemplo del escritor dominicano:

El bohío era una miseria. Ya estaba negro de tan viejo, y adentro se vivía entre tierra y hollín. Se volvería inhabitable desde que empezaran las lluvias; ella lo sabía, y sabía también que no podía dejarlo, porque fuera de su choza no tenía una yagua donde ampararse [...]

Uno de los enfermitos llamó, y ella entró a verlo deshecha, con ganas de llorar pero sin lágrimas para hacerlo.

-Mama ¿no era tata? ¿No era taita, mamá?

Ella no se atrevía a contestar. Tocaba la frente del niño y la sentía arder.

-¿No era taita, mamá?

-No- negó, tu taita viene después.

El niño cerró los ojos y se puso de lado. Aún en la oscuridad del aposento se le veía la piel lívida.

-Yo lo vide, mama. Taba ahí y me trajo un pantalón nuevo (Bosch, 1997:45).

Empero, en Bosch, es evidente que la imagen del desgarrado dolor como de la miseria supera los versos rilkeanos. La madre sola que vive sufrida miseria junto a sus hijos enfermos, las perspectivas de esperanza parecen negárseles.

El niño, en su pobre rincón oscuro, bajo el ensueño o la alucinación de la fiebre, desea el regreso del padre a casa, más aún de tener ropa nueva. En el cuento, la intensidad del drama de la miseria es la misma fuerza del desarraigo ontológico de los personajes.

Bachelard arguye que entre la casa natal y la casa onírica, “*habitar oníricamente* es más que habitar por el recuerdo”. Por tanto, la casa onírica se torna más profunda que la casa natal. En otras palabras, la casa del recuerdo o la casa natal tiene su cimiento sobre la cripta de la casa onírica, en ella está la raíz, la profundidad, y los sueños infinitos. (2006:116). Añade Bachelard, la ensoñación muchas veces busca “una casa de retiro y la quiere pobre y tranquila, aislada en el vallejo” (2006:118).

Pero “En un bohío”, no reposa la tranquilidad, más bien se vive en angustia. La imagen de la extrema pobreza en la que viven los personajes, en ese miserable bohío viejo, oscuro, inhabitable cuando llueve, insano: “pero algo le decía que sus hijos no podían curarse en tal lugar” (Bosch, 1997:46), con el piso de tierra asechado por animales...A la luz está que no se corresponde con la ensoñación del hombre. La realidad que ofrece el bohío es tan doliente como la de los personajes y, quizá, ni en los ensueños más remotos, más descabellados existe el deseo de habitar allí. Por consiguiente, “En un bohío” esta es la hipotética paradoja de la casa natal y la casa onírica. El bohío, en la ensoñación, subyace el deseo de no habitar allí. No obstante, el bohío, en términos de Bachelard, tendría un sentido humano. Profundo “más que todos los castillos de España” El *castillo* es inconsciente, la *cabaña* está enraizada (2006:119).

Pues bien, para Bachelard “en nosotros vive una casa onírica” y por eso elegimos un rincón oscuro de la casa natal, una habitación que guarde nuestros secretos. En este sentido, transcribimos las palabras del autor:

La casa natal nos interesa desde la más remota infancia porque lleva en ella el testimonio de una protección más lejana. ¿De dónde vendría, si no, el *sentido de la choza* tan vivaz para tantos soñadores, el *sentido de la cabaña* tan activo en la literatura del siglo XIX? No cabe duda de que no hay que satisfacerse con la miseria de los demás, pero no puede hacerse caso omiso de cierto vigor de la casa pobre. Émile Souvestre cuenta, en *Le foyer breton*, una velada en la choza del almadreño: “Se sentía que esa miseria no tenía efecto alguno en su vida y que había en ellos algo que los defendía”. Es que el *pobre abrigo* aparece entonces con tanta nitidez como el *primer abrigo*, como el refugio que cumple de inmediato con su función de abrigar. (2006:120).

“En un bohío”, como en *Le foyer breton*, (“La casa breton”) la choza, ese bohío miserable y sucio es el primer y único *abrigo* de los niños enfermos como también de la niña mayor y de la madre. Es, metafóricamente, el abrigo de la pobreza o de la miseria que los cubre. Pero la choza, por muy humilde que sea, es su refugio, “porque fuera de esa choza no tenía una yagua donde amparase” (Bosch, 1997:45). Además, “la noche tiene que ser humana en contra de la noche inhumana. La casa nos protege” (Bachelard, 2006:133).

Desde la perspectiva bachelardiana, en el onirismo de la casa, la choza de “En un bohío”, podemos decir que es “la casa que nace de la tierra que vive enraizada a su tierra negra” (2006:126). La choza cósmica. Ese bohío construido sobre el piso de tierra es, quizá, según el filósofo del imaginario, una “vuelta a la tierra” (2006:130).

Para Bachelard, en la choza, se encuentran “los valores de protección”, la casa es un contrauniverso o un universo en *contra*. “Pero es tal vez en las protecciones más débiles donde se sentirá la aportación de los sueños de la intimidad” (2006:131). Así, la casa se encuentra en los confines de dos mundos. En la choza, se guardan los recuerdos de protección, pues el *acto de habitar* se cubre de valores inconscientes y que el inconsciente no olvida (2006: 138).

Por lo demás, “En un bohío”, “es una casa- cuerpo, una casa que se come, en la que se sufre, una casa que exhala lamentos humanos”¹⁷⁵(Bachelard, 2006: 146). La realidad de la miseria y del dolor que se vive en el bohío, se guarda en la ficción como también en los recuerdos de un lector sensible. “En un bohío”, el final del relato remata con el lamento de la mujer por haber perdido medio peso; asimismo, el del niño enfermo que añora el regreso del padre:

Ella pensaba: “Medio peso, medio peso perdido”.

-Mamá- llamó el niño adentro-¿No era taita? ¿No tuvo aquí taita?

¹⁷⁵ La casa de *La Mañosa* como “En un bohío” el dolor existencial se concentra en ellas, pero en esta última es de conmovedora miseria.

Pasándole la mano por la frente, que ardía como hierro al sol, ella se quedó respondiendo:

-No, jijo. Tu taita viene después, más tarde (Bosch, 1997:49).

“Un Niño”

A saber, en “Un Niño” (1940), la anécdota es muy simple. Una de las ruedas de un auto donde viajan tres hombres se avería. Uno de ellos, al escuchar una débil¹⁷⁶ tos se asoma a un bohío casi cayéndose de viejo en aquel lugar desolado. Allí descubre a un niño solo, huérfano de madre y enfermo de fiebre, pues su padre ha salido a trabajar al campo, desde muy temprano, y no regresará hasta la noche. El hombre, atraído por el niño, le ofrece ayuda y desea llevarlo a la ciudad para que lo curen. El niño se niega porque allí sufrió un accidente automovilístico que lo dejó paralítico.

En “Un Niño”, el plano del arquetipo de la casa, la humilde choza en la que habita el niño, en su condición de abandono, enfermo, débil y tembloroso, encarna también (como los relatos anteriores) a la “casa-cuerpo, una casa que se come, en la que se sufre, una casa que exhala lamentos humanos”, según Bachelard¹⁷⁷. Pero ilustremos dos ejemplos del bohío:

El bohío estaba justamente en el más alto de aquellos chatos cerros. Pintado desde hacía mucho tiempo con cal, hacía daño a la vista y se iba de lado, doblegándose sobre el oeste (Bosch, 1997:49).

La choza estaba dividida en dos habitaciones. El piso de tierra, disparejo y cuarteado, daba la impresión de miseria aguda. Había suciedad, papeles telarañas y una mugrosa mesa en un rincón, con un viejo sombrero de fibras encima. El lugar era claro a pedazos: el sol entraba por los agujeros del techo, y sin embargo había humedad. Aquel aire no podía respirarse. El hombre anduvo más. En la única portezuela de la otra habitación se detuvo y vio un bulto en un rincón. Sobre sacos viejos, cubierto hasta los hombros, un niño temblaba. Era negro, con piel fina, los dientes blancos, los ojos grandes, y su escasa carne dejaba adivinar los huesos (Bosch, 1997:51).

De acuerdo con Bachelard, “¿cómo podrían todas esas imágenes tener un contenido si no tuvieran un doble sentido? Viven en el punto de la síntesis de la casa y el cuerpo humano” (2006:146). Así, la gran metáfora asfixiante de “Un Niño”, la choza desgarrada, desolada, temblorosa, mutilada...es la imagen viva, simbiótica de la condición humana-inhumana del niño: *choza-cuerpo*.

“Un Niño” sigue la misma directriz del cuento “En un bohío”, pues tienen como aliados la miseria y el dolor. El niño como en los versos de Rilke es también un rincón oscuro que habita el universo de las tinieblas.

¹⁷⁶ “La voz, ser frágil y efímero, puede dar testimonio de las fuertes realidades”. (Bachelard, 1975: 218).

¹⁷⁷ *Ibíd.*

En la línea bachelardiana, la casa onírica vive en nosotros, por tanto, elegimos el rincón oscuro de la casa para guardar nuestros recuerdos. Pero en “Un Niño”, nuestro pequeño personaje, que vive marcado por la fatalidad del destino, no ha elegido ese rincón, más bien, el infortunio de la vida (recordemos además que es paralítico) lo ha puesto en ese estado para guardar sus recuerdos y padecer el desamparo. A pesar de la condición miserable de su bohío, a pesar de la soledad que se vive allí y de las adversidades que se le imponen, la choza tiene un sentido humano, pues también, como “En un bohío”, es su único refugio y caparazón, el “abrigo” que lo “protege”. El vientre materno. Quizá por eso el niño se niega a la ayuda del hombre extraño que desea llevarlo a la ciudad para que lo curen.

En “Un Niño”, el bohío con su cosmicidad, es la choza de la infancia, la casa natal, materna: “el regreso al país natal, el retorno a la casa natal, con todo el onirismo que lo dinamiza, ha sido considerado por el psicoanálisis clásico como un *regreso a la madre*” (2006: 139)¹⁷⁸. En “Un Niño”, esa choza real, desde su rincón oscuro guardará lo más gratos recuerdos, como por ejemplo, los del hombre extraño, los del padre y los de la madre ausente, pero también la desdichada miseria y sufrimiento humano. Recordemos que para Bachelard, quizá, las “*protecciones* más débiles” tienen la capacidad de albergar ensueños de la intimidad.

2.2.2. La poética de espacio, un retrato de miniatura en tres cuentos: “En un bohío”, “Un Niño” y “Los amos”.

Ahora bien, “En un bohío”, se abordará el rasgo fenomenológico de lo miniaturizado, bajo la dialéctica de lo pequeño y, que en palabras de Bachelard, la miniatura abraza el universo, pues lo grande se alberga en lo pequeño (2016:194). Así, pues, desde el enfoque bachelardiano, mostraremos la miniatura literaria que corresponde a las imágenes literarias cargadas de la perspectiva de grandeza.

“En un bohío”, Bosch describe, someramente, a la mujer *sujeta de pasiones, más que de pensamiento*, cuyo complemento del régimen preposicional nos recuerda a don Pepe, personaje de *La Mañosa*.

“En un bohío”, los indicios, el camino amarillo y pedregoso, el precipicio, pisadas de bestia, el viento, este último con su aspecto violento, por su sonoridad,

¹⁷⁸ Ibid.

contrasta con la voz débil del niño enfermo. Según Bachelard, la ontología del presentimiento anticipa el fenómeno de la catástrofe. En el cuento, el oído alucina como también la vista. Por ejemplo, Bachelard refiere que en “La caída de la casa de Usher” de Edgar A. Poe, “las ondas y los silencios tienen delicadas correspondencias” (1975:212). En este cuento, los ruidos literarios, son simultáneamente a los ruidos de la realidad. En la dialéctica de los contrarios, la mansión lúgubre de Usher se miniaturiza en el pobre y lúgubre bohío de la mujer¹⁷⁹ que vive en el anonimato. En los relatos, ambos personajes poseen una *sensibilidad nerviosa*. A pesar de que “La caída de la casa de Usher” es un cuento adscrito a la fantasmagoría gótica y “En un bohío” está marcado por su estética socio-realista, ambas narraciones comparten el holgado carácter psicológico de las sensaciones. No es de extrañar la influencia de Edgar Allan Poe¹⁸⁰ en nuestro autor dominicano. “En un bohío” es un cuento de los sentidos. Tanto en “La caída de la casa de Usher” como “En un bohío”, se esboza un aire de dolor bajo la palidez lúgubre de la piel de los personajes, una atmósfera que enciende los sentidos del olfato y del oído, y la “irremediable tristeza mental” acosada por la sombra del miedo, signan los rasgos distintivos de estas narraciones.

Por lo demás, “La caída de la casa de Usher”, la realidad literaria es tomada como *realidad de la imaginación pura* que sucede al acto de la realidad más excitante. Asimismo, “En un bohío”, la imaginación pura se convierte en un acto de la más descarnada realidad dominicana: “En cuanto a nosotros tomamos los documentos literarios como *realidades de la imaginación*, como productos puros de la imaginación. Pues, ¿por qué los actos de la imaginación no habrían de ser tan reales como los actos de la percepción? “(Bachelard, 1975:195).

Para el fenomenólogo francés, en el sentido de la audición, existe una inmensa miniatura sonora, en otras palabras, la de un cosmos que habla en voz baja. Un mundo

¹⁷⁹ “La mujer esclava ocupó diversas funciones en la plantación y en el trabajo informal que la colonia pobre le impuso. Los oficios como jornalera, nodriza, concubina, prostituta, doméstica y vendedora ambulante expresan el lugar de explotación a que fueron sumidas las mujeres de Santo Domingo colonial. Pero también nos permite encontrar orígenes y características de la forma en la que ha tenido que sobrevivir un país predominantemente mulato, después de un sistema inhumano que relegó a hombres y mujeres al plano de simple objeto o bestia de carga”. (Fornerín, 1999: 177).

¹⁸⁰ “[...] de los autores que más influyeron en su quehacer narrativo, y entre esos autores destacan Edgar Allan Poe, Antón Chéjov, Rudyard Kipling, Sherwood Anderson, Guy de Maupassant, Horacio Quiroga y otros. De Chéjov y Anderson aprendió a elaborar imágenes relacionadas con la naturaleza del relato; de Maupassant y Quiroga, a asumir una actitud imparcial, objetiva y antidramática como narrador; de Poe y Kipling la humanización de los elementos de la naturaleza [...]” (Rosario Candelier, 2009:166).

que existe en lo profundo por su sonoridad, un mundo donde la existencia sería la existencia de las voces. La voz, ser frágil y efímero, puede dar testimonio de las más fuertes realidades...la certidumbre de una realidad que une al hombre y al mundo [...] unidas la trascendencia de lo que se ve y se oye (Bachelard, 1975: 218). Veamos:

Cuando creía oír pisadas de bestias se lanzaba a la puerta, con los ojos ansiosos; después volvía al cuarto y se quedaba allí un rato largo, sumida en una especie de letargo.

[...] Otra vez rumor de voces. Corrió a la puerta, temerosa de que nadie pasara. Esperó un rato; esperó más, un poco más; ¡nada! Sólo el camino amarillo y pedregoso. Era el viento¹⁸¹ ahí enfrente, el condenado viento de la loma de la loma, que hacía gemir los pinos de la subida y los pomares de abajo; o tal vez el río, que corría en el fondo del precipicio, detrás del precipicio (Bosch, 2016:45).

[...] – Mama. ¿no era taita? ¿No era taita, mama?

Ella no se atrevía a contestar. Tocaba la frente del niño y la sentía arder.

-¿No era taita, mama?

-No-negó, tu taita viene después.

El niño cerró los ojos y se puso de lado. Aún en la oscuridad del aposento se le veía la piel lívida.

-Yo lo vide, mama. Taba ahí y me trujo un pantalón nuevo (Bosch, 1997:45).

Por consiguiente, cabe añadir las reflexiones de Bachelard

El simple hecho de bajar los párpados basta, entre ciertos enfermos, y mientras velan, para producir alucinaciones de la vista. J. Moreau cita a Baillarger y añade: “El hecho de bajar los párpados no produce solamente alucinaciones de vista, sino también del oído” (1975: 219).

En Bosch, el cuento concluye así:

-Mamá- llamó el niño adentro- ¿No era taita? ¿No tuvo aquí taita?

Pasándole la mano por la frente, que ardía como hierro al sol, ella se quedó respondiendo:

-No, jijo. Tu taita viene después, más tarde (Bosch, 2016:49).¹⁸²

“En un bohío”, la percepción de los sentidos que propone Baillarger, aplica de manera extraordinaria en el niño enfermo de fiebre, pues éste no solo tiene alucinaciones de vista, sino también de oído; él cree haber visto a su padre que le ha traído un pantalón nuevo como también que ha llegado a casa.

Más allá de toda metafísica miniaturizada que ciñe de manera sorprendente a este cuento, el menor ruido anticipa la hecatombe, el viento que gime sobre los pinos,

¹⁸¹ “Es el aspecto activo, violento del aire. Considerado como el primer elemento, por su asimilación al hálito o soplo creador [...] En su aspecto de máxima actividad, el viento origina el huracán-síntesis y conjunción de los cuatro elementos, al que se le atribuye poder fundador y renovador de la vida”. (Cirlot, 1969:466).

¹⁸² *Ibíd.*

el rumor de voces, los murmullos, el río que corre en el fondo del precipicio, las pisadas del caballo... preparan el caos de la familia. Y la mujer, la madre, con su ontológico presentimiento lo sabe. En el cuento, los indicios preparan el infortunio de estos pobres seres desdichados que bajo el techo que apenas los “cobija”, paradójicamente, los oprime. El rumor de voces es el “testimonio de las más fuertes realidades”, porque “La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, está contenido en lo pequeño” (Bachelard, 1975:194): “En el *puñito* tenía todo el *arroz* que había logrado salvar. Seguía llorando, con la cabeza metida en el pecho, recostada contra las tablas del bohío” (Bosch, 1997:49). Esta imagen, bajo la dialéctica de contrastes entre lo miniaturizado y lo grande es, en su más sentida expresión, el infortunio del hambre, del dolor y la miseria que padecen los inermes de Juan Bosch.

En líneas generales, en la fenomenología de la miniatura, para Bachelard las imágenes de la visión condensan lo miniaturizado. Macrocosmo y microcosmo son correlativos. Más aún, los sentidos del gusto y el olfato, en la noción de umbral, su objetivismo fija el funcionamiento de los diversos órganos del sentido, a saber, estos umbrales pueden ser distintos en diferentes individuos:

La miniatura procede para nosotros exclusivamente de las imágenes de la visión. Pero la *causalidad de lo pequeño* conmueve todos los sentidos y podríahacerse a propósito de cada sentido, un estudio de sus “miniaturas”. Para sentidos como el gusto y el olfato, el problema sería más interesante que en el caso de la vista. La vista abrevia esos dramas. Pero un rastro de perfume, un olor ínfimo puede determinar un verdadero clima del mundo imaginario (1975:211).

Por lo demás, “En un bohío” la voz narrativa profiere que: “El cuartucho olía a tela podrida. La madre- flaca, con las sienes hundidas, un paño sucio en la cabeza y un viejo traje de listado-no podía apreciar ese olor, porque se hallaba acostumbrada, pero algo le decía que sus hijos no podrían curarse en tal lugar” (Bosch, 1997:46). En otro párrafo enuncia: “Entonces dio la cara al extraño y advirtió que hedía a sudor de caballo”¹⁸³(Bosch, 1997:48). Así, pues, la dialéctica de la causalidad de lo pequeño

¹⁸³ “[...] Baudouin tiene razón al vincular el tema del vagabundeo, del judío errante o el Maldito con el simbolismo del caballo, que constituye el núcleo mismo de lo que el psicoanalista llama “el complejo de Mazeppa”. Es la cabalgata fúnebre o infernal lo que estructura tanto en Hugo como en Byron o en Goethe. El caballo es isomorfo de las tinieblas o el infierno: “Son los negros caballos del carruajes de la sombra”. (Durand, 2004: 78). Y yo agregaría el de Poe en “La caída de la casa Usher”.

“Mientras que para Eduardo Cirlot, el simbolismo del caballo es muy complejo, ya que para Eliade es un animal ctónico-funerario, mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifiesta, por lo cual los caballos que Neptuno hace surgir de las ondas marinas labrándolas con su tridente, simbolizan las energías cósmicas que surgen en el Akasha, fuerzas ciegas del caos primigenio [...] Para Diel, el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo [...] Así, Jung llega a cuestionarse si el caballo

propuesta por Bachelard, en el cuento, el sentido del olfato a caballo (como un centauro) en el mundo imaginario de la mujer quizá encierra la imagen de *la cabalgata fúnebre o infernal; las energías cósmicas del caos pimigenio; los deseos exaltados* (la sexualidad); “la madre en nosotros,” *la intuición del inconsciente*. Y si a esto le añadimos que la visión de la mujer es fragmentada, miniaturizada frente al hombre, habremos de sumar la complejidad psicológica del personaje:

De pronto vió un sombrero de cana que ascendía y coligió que un hombre subía la loma [...] Debajo del sombrero apareció un rostro difuso, después los hombros, el pecho y finalmente el caballo. La mujer vio al hombre acercarse y todavía no pensaba en nada. Cuando el hombre estuvo a pocos pasos, ella le miró los ojos y sintió, más que comprendió, que aquel desconocido estaba deseando algo (Bosch, 1997: 47).

En estos derroteros, cabe transcribir las palabras de Bachelard:

La imagen no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia el tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen. O bien se reduce en la miniatura de sus imágenes. Y es en cada imagen donde se debería determinar, como dicen los metafísicos, nuestro estar- allí a riesgo de no encontrar a veces en nosotros más que una miniatura del ser” (1975:210).

“En un bohío”, ese espacio cerrado y miniaturizado que Juan Bosch nos ofrece en el cuento, es el *ser miniaturizado* que habita allí, y en las palabras de Coronada Pichardo la hipótesis se confirma:

El bohío, la casa típica del campesino, es otro de los espacios utilizados para manifestar la marginalidad, la miseria, y la opresión en la que se vive. Encontramos descripciones exteriores e interiores. Se resalta, sobre todo, la soledad del bohío en la intensidad del campo, una dicotomía muy bien utilizada por Bosch para remitir constantemente a la insignificancia del hombre al espacio (2009: 291).

Por otro lado, la intensión del trueque del cuerpo¹⁸⁴ de la mujer por *medio peso* en esa especie de cosificación¹⁸⁵, de mercantilización se entrevé una despsicologización, según

simbolizaría la madre, a saber, el lado mágico del hombre, esto es, “la madre en nosotros”, la intuición del inconsciente. El mismo Jung, reconoce que el caballo pertenece a las fuerzas inferiores, así como también al agua por lo que se explica su relación con Plutón y Neptuno. De este carácter mágico del caballo se deriva la creencia de que la herradura trae buena suerte. A causa de su velocidad, los caballos pueden significar el viento y las espumas mainas, así como también al fuego y la luz. (1969:117:118).

¹⁸⁴ “[...] o sea al comercio sexual sin reglas, facilita al mismo tiempo una sublimación del instinto que se dirige a la naturaleza exterior, que rodea a la sociedad [...] el impulso dirigido originalmente hacia la madre con intención incestuosa ahora se proyecta sobre la naturaleza como segunda madre (*materia*) [...] y en una sociedad que en todas sus relaciones de producción se siente amenazada por la naturaleza, que en calidad de objeto incestual sublimado y al mismo tiempo reprimido tiene que estar continuamente rechazado, o sea socializada, para que pueda vivir de ella”. (Kurnitzky, 1978: 130-131).

Badiou, en la despsicologización hay una fractura ontológica, una matematización que tiene efectos políticos que promete una manera de librarnos de la ontología “(del uno, de la esfera, de la mente, de cualquier sustancia o unidad)” (Gómez, 2012: 83). De esto, veamos un ejemplo del cuento:

Y de súbito en esa cabeza atormentada penetró una idea de que ese hombre volvía de La Vega, y si había ido a vender algo tendría dinero. Tal vez llevaba comida, medicinas. Además comprendió que era un hombre y que la veía como mujer.

[...] La mujer entró, y de pronto, ya vencido el peor momento, sintió que se moría, que no podía andar, que Teo llegaba, que los niños no estaban enfermos. Tenía ganas de llorar y de estar muerta (Bosch, 1997:48).

Pues bien, desde la óptica de Kurnitzky sobre *la estructura libidinal del dinero* exponemos lo siguiente:

[...] el placer es reprimido por la *racionalización* de la fecundidad”, simbolizada por ejemplo en la *sal*, que funcionó también como moneda ancestral; nuestra sociedad se basa en el sacrificio simbólico-real de la sexualidad ofrendada en forma de *puerco* a la reproducción (y téngase en cuenta que la Diosa Madre fue personificada como “Madre de los puercos”. Al apropiarse así el hombre de la mujer y de lo que representa (la propiedad nata de la tierra, los hijos y los frutos), ésta se convierte en mero “objeto” del Sujeto (hombre) (citado en Ortiz-Osés, 1994:245-246).

“En un bohío” concluye con la esperanza del regreso del padre y con el lamento de la mujer de haber dejado pasar medio peso: “Ella pensaba: Medio peso, medio peso perdido” (Bosch, 1997: 49)¿acaso se trata de la fractura ontológica propuesta por Badiou?

“Las relaciones sociales dinerarias se vuelven así relaciones de objeto, en que las cosas encarnan lo reprimido y las relaciones objetivas con ellas adquieren en cierto modo carácter incestuoso y a cada nueva represión provocan nuevas encarnaciones”. (Kurnitzky, 1978: 176).

¹⁸⁵ “[...] nuestra sociedad se basa en la represión de la sexualidad femenina reducida a mera reproductividad (reducción de la feminidad a mera maternidad, para decirlo en las categorías mítico-religiosas jungianas). Según Kurnitzky, sobre caminos de Géza Róheim, nuestro viejo patriarcalismo reprime la sexualidad femenina a la tabuiza como “incestuosa” construyéndose sobre una tal prohibición patriarcal del incesto con la madre-mujer nuestra sociedad del sacrificio, el trabajo y el dinero. La sexualidad matriarcal-femenina incestuosa se asocia ancestralmente al “mal de ojo” porque- he aquí la clave- el “incesto” o fascinación matriarcal-femenina conllevaría a la improductividad, del mismo modo que la brujería conlleva a la infecundidad [...] embrujo/embrujamiento femenino que mata las fuerzas de producción), la sociedad patriarcal se defiende conjurando esas fuerzas ctónicas-matriarcales, reprimiéndolas, disolviéndolas y haciéndolas productivas y reproductivas. Esta represión encuentra en el *dinero* su símbolo máximo, puesto que el dinero- que en las primitivas monedas de *vulvas* mantuvo aún claro su sentido meramente reproductivo-matriarcal y no femenino sexual- resulta de su sublimación espiritualizadora de las fuerzas instintivas en fuerza de trabajo y en poder de cambio. El cambio o intercambio como “moneda” de nuestra vida social impone la degeneración de lo más propio y su enajenación, la represión del incesto y su prohibición, la fluidificación-proceso de abstracción- de lo autónomo (la tierra, la sangre, el clan)”. (citado en Ortiz-Osés, 1994:245-246).

Habr  de notarse que en el cuento, la sexualidad matriarcal- femenina propuesta por H. Kurnitzky, resulta reprimida no por la “racionalización de la fecundidad”, sino más bien, por la presencia de la niña que, desde sus pequeñas manos, el río le ha arrebatado la *sal* (la moneda ancestral): “En el río- dijo la pequeña-; pasando el río... Se mo  el papel y na más qued  esto. En el puñito ten  todo el arroz que había logrado salvar” (Bosch, 1997: 49). Así también, *medio peso* es “arrebatado” de las manos de la mujer. No obstante, el *placer reprimido* de la relación/moneda/ vulva/, en el dualismo ontológico, la mujer es reducida a objeto del Sujeto /Hombre.

“Un Niño”

“Un Niño”¹⁸⁶ es otra narración que en los derroteros de la simetría canoniza la obra de Juan Bosch. El autor de La Vega, en este relato breve, no ha de sorprender al lector con su lenguaje sencillo o aparentemente sencillo, la construcción de oraciones cortas, palabras que soslayan todo barroquismo conceptual y nos ofrecen un estilo sobrio, refinado:

Bosch es uno de los grandes maestros del cuento hispanoamericano. Su cuentística revela una depurada técnica, es preciso en cada uno de los pasos estructurales del cuento. El cuento de Bosch es profundamente humano, nos presenta al hombre virtuoso o al mezquino; a la sociedad y sus vicios, la lucha por la supervivencia o la muerte misma. Trajo a la luz el drama del campesino dominicano; la lucha de éste contra la naturaleza y su enfrentamiento con la civilización (Piña-Contreras, 1982: 56).

A propósito, el binarismo civilización y barbarie¹⁸⁷ vuelve al escenario boschiano en este cuento. Así como el paisajismo ctónico y hostil que evoca el relato “La mujer”. Pero más allá del inhóspito lugar de “Un Niño”, est  el bohío viejo y doblegado que, por sí mismo, “hace daño a la vista”; más allá, en su interior, en un rincón, sobre sacos

¹⁸⁶“Desde el primer párrafo del cuento sabemos que estamos frente a la calamidad existencial: “A poco más de media hora, cuando se deja la ciudad, la carretera empieza a jaderar por unos cerros pardos, de vegetación raquítica, que aparecen llenos de piedras filosas [...] Es triste el ambiente. Se ve arder el aire y sólo de hora en hora pasa algún ser vivo, una res descarnada, una mujer o un viejo”. (Abreu, 2009: 356).

¹⁸⁷<<“En “Un niño”, Juan Bosch nos crea una cartografía sociopolítica capaz de demostrarnos que las diferencias entre el campo y la ciudad van mucho más allá de la flora y la fauna. La flora del campo, si se trata de zonas del sur dominicano, puede ser tan descarnada y árida como la anatomía vegetal de la ciudad. Mas, si nos referimos a la fauna, en la ciudad suelen habitar ciertos tipos de animales que sobrepasan en grande la ferocidad de aquellos que habitan en el campo. Así encontramos animales tan feroces como el tránsito urbano y su secuela de polución y tensión ciudadana; igual la violencia criminal. [...] La semiología del encuentro entre el niño y el viajero puede estirarse más allá de la mera simbología descriptiva de Juan Bosch, para conformar así una lectura sociopolítica de la relación histórica campo / ciudad.

[...]Tanta opulencia y “progreso” en la Capital y en el campo todavía hay tantos bohíos divididos en dos habitaciones, el piso de tierra, disparejo y cuarteado como en la macro miseria que engulle a aquel niño enfermo y atropellado que el viajero quiso llevarse a la ciudad para “curarlo” >>. (Abreu, 2009: 356-359).

viejitos hay un negrito. Imagen de la miseria que vuelca la mirada al cuento de José Luis González¹⁸⁸, “En el fondo del caño hay un negrito”, silencioso, en un rincón, “chupándose un dedo porque tiene hambre”.

En “Un Niño”, el nudo en la garganta del personaje de segundo plano, es el mismo que provoca al lector. No menos, crujir de dientes y de estómago tras encontrarlo tembloroso y en condiciones infrahumanas. Evidentemente, el cuento refleja la desgracia de la miseria de aquel niño. La miseria, que margina y paraliza a nuestro pequeño personaje, es el eje nodal del relato. “Un Niño”, por su temática de extrema pobreza, converge con los cuentos: “En un bohío”, “Los amos”, “La mujer”, “Luis Pie”, y otros del autor dominicano:

En el extenso número de cuentos escritos por Juan Bosch hay varios en cuyo tema aparecen niños y niñas como personajes que encarnan sufrimiento y desamparo social y familiar. Estas son narraciones como “En un bohío”, “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, “La desgracia” y “La mujer”, que denuncian situaciones difíciles, complejas. Casi todas éstas, a veces carentes de atención o afecto suficiente y, sobre todo, son las primeras víctimas de la desigualdad y abandono social que padecen sus padres. Bajo el marco de esta ficción están ausentes la sonrisa, los juegos y travesuras tan característicos de esta etapa de vida. Esta situación se repite en el cuento de estilo realista “Un niño” (Emeterio, 2012: 163).

En Juan Bosch, la desmedida sensibilidad social y humana, innegablemente, es como la de su personaje. Ese hombre de ceño áspero que de pronto se ve encantado por la dulzura y la sonrisa de aquel niño enfermo hecho casi huesos. “El negrito Melodía”, pero no de José Luis González, sino de Juan Bosch. En el hombre, en extraña expresión, la dureza de su rostro ha sido suavizada. El niño lo ha conmovido, petrificado en hondo dolor. Mientras que la indiferencia de uno de los viajeros, descansa en la conquista del imperialismo yanqui: “fumaba un cigarrillo americano¹⁸⁹” (Bosch, 1997: 50).

¹⁸⁸ “Fue en Puerto Rico donde por primera vez, Bosch tiene un discípulo fuera de su país y hasta prueba en contrario, uno de los más adelantados [...]

Para cualquier lector de la narrativa boschiana, las tangencias de ésta y la narrativa de González son más que evidentes y demuestran no solamente la lectura de Bosch sino la línea que traza un discipulado. No solamente José Luis González siguió a Bosch en Puerto Rico, sino que otros escritores como Abelardo Díaz Alfaro hicieron de las técnicas y de la corriente realista del cuento boschiano su línea poética”. (Fornerín, 2001: 448).

¹⁸⁹ “[...] la Tabacalera, única fábrica de cigarrillos del país, que era propiedad de extranjeros y que acabó siendo propiedad de Trujillo. En el preciso momento en que Trujillo comenzaba a tener acciones de la Tabacalera empezó a instalarse en el país la Reynold Tobacco, una poderosa firma norteamericana dedicada a fabricar cigarrillos. Trujillo actuó en ese momento con decisión y celeridad y forzó a la Reynold a cerrar su fábrica. Así, el dictador retuvo el monopolio dominicano de cigarrillos hasta el día de

A juzgar por la estructura narrativa, “Un Niño” es un cuento más de descripción que de narración¹⁹⁰. Es una imagen pictórica de la miniatura. En el relato, llama poderosamente la atención que ningún personaje tiene nombre, todos son referidos por sus rasgos físicos. Viven en la anonimia.

Por lo demás, Juan Bosch, con la dimensión artística de quien sabe contar historias, nos presenta, en una serie de contrastes y paralelismos, el tejido narrativo de este relato cargado de dramatismo.

En la diégesis, la unidad de acción inicia, precisamente, con el paso estridente de un auto: “Pasó un automóvil con horrible estrépito y levantando *nubes de polvo*¹⁹¹” (Bosch, 1997: 50). En la secuencia de acción: “el conductor del averiado vehículo sudaba y se mordía los labios” (Bosch, 1997: 50). En el cuento, la rueda averiada del auto de los viajeros, ocurre, justamente, frente al bohío donde habita el niño. Juan Bosch, con este extraordinario recurso narrativo, marca una precisión de acciones en el presente continuo y, a la vez, evoca la imagen del golpe recibido del niño por el auto, la desgracia (la doble) que lo deja inmovilizado. A título de ejemplo:

Se oían los golpes que daba el conductor afuera.

-¿Qué pasó?- preguntó la criatura.

-Un goma¹⁹² que se reventó, pero están arreglándola. Así que hay que arreglarte a ti también. Hay que curarte. ¿Qué te parece si te llevo a la Capital para que te sanes? ¿Dónde está tu papá? ¿Lejos?

su muerte, aunque parece que las acciones estaban a nombre de su esposa, la señora María Martínez”. (Bosch, 1995: 393).

¹⁹⁰ “El contrapunto dramático, la tensión narrativa, toma mayor fuerza con los diálogos entre los dos personajes principales, y con la descripción del ambiente al interior del bohío donde vive el niño”. (Emeterio, 2012:164).

¹⁹¹ “Disolución del mineral, es decir, estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología humana. Por tanto, el polvo, como la ceniza (aunque ésta concierne al fuego y el polvo a la tierra), tiene un sentido negativo relacionado con la muerte”. (Cirlot, 1969: 375).

¹⁹² “Una de las formas elementales del simbolismo de la rueda consiste en la interpretación del sol como rueda, y de las ruedas ornamentales como emblemas solares. A este propósito, Krappe señala que uno de los conceptos más extendidos de la Antigüedad es la idea del sol como rueda [...] La rueda del fuego simboliza en síntesis, por consiguiente, las fuerzas cósmicas en movimiento y el tiempo como proceso (rotación de todo ciclo) [...] También la esvástica, que es un signo intermedio entre la cruz y la rueda, es considerada por unos como signo solar y por otros como signo del polo. Guénon se inclina por esta última hipótesis. Pero sea como fuere, a lo que en última instancia, se alude es a la descomposición del orden del mundo en dos estructuras esenciales y distintas: el movimiento rotatorio y la inmovilidad; la circunferencia de la rueda y su centro, imagen del motor inmóvil “aristotélico”. Este tema es obsesante para la mentalidad mítica, y aparece en la alquimia bajo la contraposición de lo volátil (en movimiento y por lo tanto lo transitorio) y fijo”. (Cirlot, 1969: 395).

-Unjú... Viene de noche y se va amaneciendo [...]

Estaba levantando al enfermito y le sorprendió sentirlo tan liviano, como si fuera un muñeco de paja. El niño le miró con ojos de terror, que se abrían más, mucho más de lo posible. Entonces cayó al suelo el saco de pita que lo cubría. El hombre se heló, materialmente se heló. Iba a decir algo y se le hizo un nudo en la garganta [...]

-¿Y cómo fue eso? –atinó a preguntar.

-Allá- explicó la criatura mientras señalaba con un gesto hacia la distante ciudad-. Allá... un auto.

Justamente en ese momento sonó la bocina. Alguien llamaba al hombre y él puso al niño de nuevo en el suelo, sobre los sacos que servían de cama, y salió como un autómatas aturdido. (Bosch, 1997: 52-53).

Ahora bien, para Bachelard, en la fenomenología del imaginario, el espacio poético de la choza, bajo la perspectiva de la mirada que muchas veces resulta engañosa a la vista, el soñador queda suspendido para anclarse en ese espacio minúsculo, rodeado de soledad. De suyo que:

Las aldeas perdidas en el horizonte son entonces patrias de la mirada. Lo lejano no dispersa nada. Al contrario, reúne en una miniatura un país donde nos gustaría vivir. En las miniaturas de lo lejano vienen a “componerse” las cosas dispares. Se ofrecen entonces a nuestra posesión, negando la distancia que las ha creado. ¡Poseemos de lejos, y con cuánta tranquilidad! (1975: 209).

Y, en “Un Niño”: “el bohío estaba justamente en el más alto de aquellos chatos cerros [...] Uno de ellos corrió la vista hacia las remotas manchas¹⁹³ verdes que se esparcían por los declives de los cerros” (Bosch, 1997: 49). En el cuento, curiosamente, el bohío es una aldea perdida en lo inhóspito de la geografía cibaëña.

A saber, en la fenomenología de la imagen miniaturizada, el bohío no es otra cosa que la inmensa soledad del niño enfermo. Cabe añadir que su madre ha muerto desde que él era muy pequeño. Y “*¡qué lección de soledad!*” para aquellos hombres, los viajeros quienes se han quedado varados por un instante frente aquel bohío y sienten odiar la soledad de ese lugar. A renglón seguido se lee: “¿Crees que alguien pueda no odiar esto, tan solo, tan abatido, sin alegría, sin música, sin mujeres? (Bosch, 1997: 50) ¡Qué paradoja! El lugar llamado Matahambre no ocupa la geografía en la que los

Evidentemente, el último, es decir, la estructura inmóvil se vincula con el cuento en “Un Niño”.

¹⁹³ “[...] Tienen relación con el de las nubes, en cuanto ambas generan figuras ilusorias que pueden ser identificados por procesos de interpretación análogos [...] con frecuencia las manchas están asociadas con el paso del tiempo, aluden así a las ideas del transcurso y de la muerte. De otro lado, las manchas, decoloraciones e imperfecciones de todo género pueden adscribirse al simbolismo de lo anormal pues, según los alquimistas, esas “enfermedades” de los objetos o materias constituyen, la auténtica “primera materia”, la base para la preparación del oro filosófico (evolución espiritual)”. (Cirlot, 1969: 314).

hombres deseen vivir, más bien lo aborrecen, mientras que el niño siente lo mismo por la ciudad¹⁹⁴. Pero pongamos una referencia de esto:

Lo interesante aquí es el contraste ciudad (modernidad, civilización, progreso) versus campo (desolación atraso y abandono), presentado en esta antología únicamente en este cuento. Esa exposición de contrastes recuerda que la modernidad crea una visión engañosa de la realidad al querer presentar el progreso como algo global y uniforme mientras se oculta la cara de la pobreza y la miseria. Al final de esta historia aparece como punto de vista del narrador una reflexión: la civilización, además de ser cine, periódicos, luz, autos...también es dolor. (Emeterio, 2012: 165).

En la dialéctica de lo miniaturizado, en “Un Niño”, la imagen del bohío que se halla en lo más alto de los cerros, aquí encontraría, quizá, su mejor expresión, pues según Bachelard: “en las miniaturas de lo lejano vienen a componerse las cosas dispares” (1975:209)¹⁹⁵. Pero “¿cómo resistía esa criatura la vida?”, quizá esta pregunta retórica nos lleve a otras. Sabemos que a pesar de las circunstancias adversas en las que vive, él prefiere la triste soledad de ese lugar que la estridente ciudad.

Por otra parte, para el llamado “filósofo de la imaginación”, Bachelard todo rincón de una casa de un cuarto o el espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos es, en la dialéctica de la soledad, el origen de un cuarto, de una casa. Así, pues, en muchos aspectos el rincón “vivido” se niega a la vida. El rincón es una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo, sino con el silencio de voces, el silencio de los pensamientos (1975: 171). Al respecto, sirva de ejemplo esta imagen literaria:

La choza estaba dividida en dos habitaciones. El piso de tierra, disparejo y cuarteado, daba la impresión de la miseria aguda. Había suciedad, papeles, telarañas¹⁹⁶ y una mugrosa mesa en un rincón, con un viejo sombrero de fibras encima. El lugar era claro a pedazos [...] En la única

¹⁹⁴ “Los viajeros no pueden adaptarse a la soledad del campo al igual que el niño no puede adaptarse a la vida de la ciudad. La imposibilidad de establecer una diferenciación entre *lo bárbaro/ lo civilizado*, por la ambigüedad que supone, hay que entenderlo, desde la mirada de Bosch, dentro de un código de incomunicación [...]” (Pichardo, 2009: 321).

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ “También en el cuento “Un Niño” “la mediatunda araña “vive poderosa y feliz” en la vida humana”. (Bachelard, 1975: 175).

“Aparte de su relación con la araña, su simbolismo es el mismo que el del tejido en general. Por su forma espiral presenta también la idea de creación y desenvolvimiento, de rueda y de centro. Pero en éste espera la destrucción y la agresión. La telaraña con la araña en medio simboliza, pues, lo mismo que la Medusa Gorgona representada en el centro de algunos mosaicos: es el torbellino devorador. Probablemente un símbolo de intuición negativa del universo, que ve el mal no solo en la periferia de la rueda de las transformaciones, sino en su propio centro, es decir, en su origen. Noción gnóstica”. (Cirlot, 1969: 122).

portezuela de la otra habitación se detuvo y vio un bulto en un rincón. Sobre sacos¹⁹⁷ viejos, cubierto hasta los hombros, un niño temblaba. Era negro, con la piel fina, los dientes blancos, los ojos grandes, y su escasa carne dejaba adivinar los huesos. (Bosch, 1997:51)

De acuerdo con Bachelard en la dialéctica de la soledad encerrada (y que es, precisamente, la que vive nuestro pequeño personaje), ésta negaría el mundo de otro modo. No tendría para dominarlo una imagen concreta. Según el fenomenólogo, muchas veces el soñador se convierte en el ser de su imagen, en otras palabras, éste absorbe todo el espacio de su imagen miniaturizada hasta llegar a fundirse en una miniatura de ser:

Desde lo alto de su torre, el filósofo de la dominación miniaturiza el universo. Todo es pequeño porque él está en lo alto. Es alto, por tanto es grande. La altura de su albergue es una prueba de su propia grandeza”. (1975: 210)

En el cuento, recordemos que el niño se niega a la vida de la ciudad, a lo “civilizado”. El narrador omnisciente nos dice: “Pero los niños no saben lo que quieren” (Bosch, 1997: 53). Evidentemente, él no tiene una imagen concreta del mundo, antes bien, en la dialéctica de los contrarios: “*où les enfants regardent grand* [donde los niños ven grande] (Bachelard, 1975: 191). *Ipsa facto* lo domina “el reino de la ingenuidad” y él quizá no alcanza a ver la puerta estrecha de su pobre bohío que se abre al mundo: “el detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza” (Bachelard, 1975: 192). No obstante, la altura de su espacio (de su choza) es la grandeza de su alma, es la altura en la dialéctica de lo dentro y de lo de fuera, y por eso el niño con su cándida dulzura y su sonrisa melódica, ha de encantar a ese hombre de *rostro severo y triste*: “[...] La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande está una vez más contenido en lo pequeño [...] la miniatura es uno de los albergues de la grandeza” (Bachelard, 1975: 192-194).

En la dialéctica del rincón, ese rincón de sacos viejos donde tiembla el niño, es su pobre refugio que, según Bachelard, “nos asegura su primer valor del ser: la inmovilidad [...] La conciencia de estar en paz en su rincón”, esa inmovilidad donde las sombras se convierten, en la dialéctica de la imagen, en muros, un mueble, en una barrera [...] En síntesis, el espacio de la inmovilidad se convierte en el espacio del ser: *Je suis l'espace où je suis* [Yo soy el espacio donde estoy] (1975:172).

¹⁹⁷ “Sacos, cordeles y fibras tejidas: Monopolio de Trujillo que va desde la siembra de las plantas fibrosas hasta la manufactura y venta de los artículos que cubren todo el mercado nacional. La ley castiga severamente el uso, por más de una vez, de los sacos fabricados por el dictador”. (Bosch, 1998: 73).

En el cuento, el niño en el espacio del ser, en el arquetipo de la miniatura, es visto “como si fuera un muñeco de paja” (Bosch, 1997: 53), un bulto, una cosa, un saco más. Para colmo de males, el niño no sabe leer ni escribir, menos tiene idea que significan esas palabras. Está reducido a la espera del oscuro destino: “Pensó en la noche: llegaría con sus sombras, y ese niño enfermo, con fiebre, tal vez señalado por la muerte, estaría ahí solo, esperando al padre, sin hablar palabra [...]” (Bosch, 1997: 52). En este sentido, se puede decir que la imagen del rincón del niño es una denuncia social. Juan Bosch *establece la antítesis entre la pobreza y el no poder salir de allí* [sic]; en otras palabras, el simbolismo del auto que va cambiando de lugar, y tan solo se detiene un momento, marca la relación violenta de contraste entre el *estatus* económico de los viajeros y del niño. Este vicio es como el del hombre que fuma su cigarrillo americano.

En “Un Niño”, la choza, ese párvulo lugar descrito a pedazos, donde el sol entra por los agujeros del techo, donde “irradia la inmovilidad”. Ese *nido de polvo* donde el niño está literalmente inmovilizado, olvidado en la nostalgia del rincón tal si fuera un muñeco de paja; ese estremecimiento del hombre extraño ante la condición inerme y deshumana del niño, no es más que, “el gran vacío de la eternidad” Más aún, nosotros, lectores, “lectores del rincón” somos albergue del olvido y de la soledad”, añade Bachelard (1975: 176-177).

Empero, en “Un Niño”, “¿cómo decir mejor que el rincón es el casillero del ser?” En la dialéctica de la soledad encerrada del niño, la fenomenología de la imagen miniaturizada, no solo niega al mundo, sino que anula la individuación.

En líneas generales, el cuadro descriptivo de la miniatura de “Un Niño” esboza la redondez literaria de este maravilloso cuento, pero también doloroso. Juan Bosch sabe dar el salto asesino y herir al lector más adusto.

2.3.1. La miniatura bajo un artificio trujillista en “Los amos”

Muchos de los cuentos de Juan Bosch se caracterizan por la precisión lingüística y la economía de recursos. La problemática ética de la justicia/injusticia aparece de manera eminente. Relatos como “La mujer” (1932), “En un bohío” (1940) y “Los amos” (1941) presentan esa concisión y economía de recursos antes señalados por Benjamín y por el mismo Bosch en sus “Apuntes” (Holguín, 2013:440).

En la misma línea de la cuentística boschiana, si la crítica literaria ha dicho que Juan Bosch posee una capacidad de síntesis narrativa, entonces podemos decir que “Los amos” es un cuento en el que ese logro narrativo se ilustra con alta hechura artística. Juan Bosch, en este relato, levanta el vuelo narrativo como el aviador que sabe adónde se dirige. Bosch lo ha dicho en su teoría que: “el hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema [...] (1997:17). Así, en “Los amos” el tema es la injusticia, la explotación del campesino pobre que después de servir fielmente a su amo por el pago de un peso semanal tras realizar trabajos que van desde el cuidado de los potreros hasta los de casa de don Pío, Cristino enferma gravemente y cae debilitado en fuertes fiebres. Don Pío lo echa de su casa y como “recompensa” o limosna le da medio peso para el camino y le dice que si mejora regrese. No obstante, antes de irse Cristino el amo le da el tiro de gracia, o lo manda al matadero como a una vaca¹⁹⁸, pues le pide al hombre moribundo, que apenas puede caminar, y expuesto bajo el sol ardiente, que le arree una vaca recién parida porque el becerro corre el riesgo de morir. En la sabana del sol llameante, para don Pío vale más la vida del becerro que la de Cristino:

Don Pío viene a ser reflejo de todos los amos del mundo, de ahí el título del cuento. Pero “Los amos”, desea señalar uno específicamente: el de la República Dominicana. Don Pío es el reflejo más nítido de los que explotan a su prójimo, valiéndose de una falsa piedad (Valdez, 2010: 182).

En el cuento “Los amos”, don Pío encarna a todas luces la figura de Trujillo. Veamos: “Don Pío era bajo, rechoncho, de *ojos* pequeños y *rápidos*” (Bosch, 1997:40) [las cursivas son mías]. Así describe nuestro autor dominicano a su personaje. Y en el libro *La fortuna de Trujillo* dice:

El hombre incapaz de sustentar una conciencia moral se iguala al tigre. Esta fiera dotada de músculos potentes, garras poderosas y *ojo rápido*, no tiene conciencia moral; si siente hambre, mata; satisface sus instintos y sus necesidades; el grado de inteligencia y de habilidad que tenga le sirve únicamente para sí; ningún otro animal de la selva tiene derecho a la vida, a la integridad física, al sueño, a la paz, si hay allí un tigre con hambre.

Para Trujillo solo cuenta él; la satisfacción de sus deseos, el aumento constante de sus caudales, de su poderío político y de su figuración. Todo cuanto le sea útil a esos fines, es bueno; todo cuanto se oponga a ellos, es malo. Su conciencia moral ha sido suplantada por la conciencia utilitaria, y en conciencia sólo es bello aquello que le sirve, sólo es justo lo que le beneficia, sólo es verdadero lo que le conviene [...] Rafael Leonidas Trujillo convirtió a la República Dominicana en su empresa económica (Bosch, 1998: 34). [Las cursivas son mías].

¹⁹⁸“Carne de res: Otro de los más antiguos negocios de Trujillo, organizado bajo el nombre de Ganadera Industrial Dominicana, C. por A., en combinación con la Hacienda Fundación-propiedad personal de Trujillo-, que compra y engorda ganado, el Matadero Industrial- único matadero que está autorizado a beneficiar reses para el consumo de la capital del país y para la exportación-, y la enlatadora Productos Cami, C. por A.”. (Bosch, 1998: 66).

Así, don Pío, así Trujillo son como el famélico tigre. Bestialidad disfrazada de hombre. Don Pío, un hombre de invalidada conciencia moral, carente de sentido humano hacia Cristino, su peón que ha enfermado y apenas puede sostenerse en pie. Para don Pío, Cristino ya no sirve a sus intereses personales, más bien, lo ve como una amenaza para su empresa económica, para su bienestar de hombre burgués¹⁹⁹. Sin embargo, sabe sacar provecho de la nobleza de Cristino, pero más, de su estatus social, porque él es el amo y está por encima de Cristino, mientras que éste solo se debe al servilismo:

Resonaron pisadas arriba y Cristino pensó que don Pío iba a bajar. Eso asustó a Cristino.

-Ello sí, don-dijo-; voy a dir. Deje que se me pase el frío.

-Con el sol se le quita. Hágame el favor, Cristino.

Mire que esa vaca se me va y puedo perder el becerro.

Cristino seguía temblando, pero comenzó a ponerse de pie.

-Sí; ya voy, don-dijo.

[...] Paso a paso, con los brazos sobre el pecho, encorvado para no perder calor, el peón empezó a cruzar la sabana. Don Pío le veía de espaldas (Bosch, 1997:41)

Y ambos se quedaron mirando a Cristino, que ya era apenas una mancha sobre el verde de la sabana” (Bosch, 1997:41-42).

En este pasaje, la figura de Cristino se desdibuja en una mancha. Es “el bien semoviente” de don Pío en la sabana. La descarnada crueldad de don Pío tiene la altura de su riqueza. Cristino va arrear la vaca como quien va al matadero. En otras palabras:

El hombre es allí un bien semoviente del dueño de la Nación, como lo es una vaca; la vaca es enviada al matadero cuando el amo desea recibir beneficios, puesto que ha sido adquirida para aumentar el poder del amo; y el hombre es enviado al matadero cuando pone en peligro ese poder (Bosch,1998:42).

La condición de esclavo de Cristino, quien realizaba el ordeño a la madrugada y vivía en condiciones miserables, tiene la resonancia de la oligarquía esclavista de siglos atrás. Solo basta echar una mirada a lo que sigue:

Los esclavos eran una propiedad de sus amos, una propiedad igual que lo eran los caballos, las reses, las tierras y los ingenios de azúcar o las siembras de algodón. Los esclavos y los obreros son dos cosas distintas. El obrero vende su fuerza de trabajo y el burgués se la compra con una determinada cantidad de dinero que se llama salario o jornal; pero para que esto suceda tiene que haber entre el patrono y el obrero un mutuo acuerdo. Esto no sucede con el esclavo. Él era traído a América a la fuerza; lo cogían en su tierra como se coge un tigre, un elefante o un león, y lo traían a América a venderlo, y el capitalista, dueño de un ingenio de azúcar o de una siembra o plantación de algodón o de café o de cacao, lo comparaba como se compra un caballo o un buey, y lo ponía a trabajar a la buena o a la mala, y si lo consideraba necesario, lo

¹⁹⁹ “[...] el capitalista o burgués vive con el temor de perder su capital y aprende desde temprano la lección de que no debe actuar de manera precipitada porque un paso en falso puede significar su ruina o por lo menos una pérdida, que puede ser importante o puede ser pequeña, pero será una pérdida, y para un capitalista, una pérdida, por pequeña que sea, es una derrota”. (Bosch, 1982: 62).

apaleaba o mandaba a apalearlo, o le ponía cepos en los pies; y comía lo que el amo quería, no lo que quería él, y lo vestía como quería el amo, no como él quería; y lo mandaban a dormir a tal hora y a levantarse a tal hora. Como puede verse había diferencias enormes entre el esclavo y lo que es un obrero. Este último vende su fuerza de trabajo y nada más que eso; no vende su cuerpo. El esclavo, desde luego, tampoco vendía su cuerpo porque él no iba a venderse para que lo trajeran a estos países; a él lo cogían como a una fiera y lo vendían como si fuera un caballo. Fíjate que el esclavo no vendía su fuerza de trabajo. A él lo vendían entero, como un animal (Bosch, 1982: 31-32).

Pues bien, si para Juan Bosch “nada interesa al hombre más que el hombre mismo” (1997:20), como deja en claro, en su teoría del cuento, así también para nuestro autor hispanoamericano, nada interesa más que la condición humana, sobre todo, la pobreza extrema del campesino. Como hemos visto, sus personajes inermes que viven en el desamparo del medio rural, son víctimas de la injusticia y de la explotación del poderoso terrateniente, impotentes por su condición subordinada, porque

seguramente un esclavo siguió siendo esclavo, y su hijo también, pero de algún modo debía ir cambiando su relación con los amos si éstos tenían que andar descalzos como andaba él y si ambos tenían que comer el mismo tipo de comida. Debió ser entonces cuando se formó lo que podríamos llamar la democracia racial en el trato, rasgo importante en la mentalidad dominicana [...] (Bosch, 1995:118).

Ahora bien, procedemos a un breve recorrido histórico de los hatos en La Española, el cual servirá de apoyo para el análisis del cuento “Los amos”.

Hacia 1540 La Española²⁰⁰ tendía a organizarse alrededor de la industria azucarera, sesenta años más tarde, estaba organizada por la sociedad de hateros. No obstante, hubo personas que se dedicaban a los dos negocios. Así, durante un buen tiempo tanto los cueros como el azúcar formaron el mercado de exportación de la isla, cuyo destino era España.

Por su lado, los azucareros formaban parte de una oligarquía, mientras que los ganaderos pertenecían a una capa de esa oligarquía que, posteriormente, se convertiría en una oligarquía patriarcal. “Los primeros producían riqueza con la explotación del trabajo de los esclavos; los segundos recogían el producto de unas reses que se habían multiplicado de manera natural en unas tierras que les habían donado graciosamente el rey de España a ellos o a sus padres” (Bosch, 1995:49).

²⁰⁰“En 1492, Cristóbal Colón tocó en la isla de Santo Domingo de manera fortuita. Habiendo llegado el 12 de octubre a Guanahaní, el Almirante se dirigió hacia el sudoeste y tocó tierra en la costa noreste de Cuba; después puso proa este franco, y el 5 de diciembre echaba el ancla en una bahía de la costa norte de la isla que él mismo bautizaría con el nombre de La Española. La Española se llamaría más tarde Santo Domingo, por extensión del nombre de la ciudad que fue capital de la colonia”. (Bosch, 1994: 25).

En *el siglo XVI*, los hombres que trabajaban en los hatos, ya sean blancos, mestizos o negros, según Juan Bosch, vivían casi en un estado de naturaleza primitiva, sus conocimientos eran mínimos y además sus relaciones sociales eran precarias. “El hato era atendido por una o dos personas, y aunque fueran esclavos, vivían a su arbitrio como si fuesen libres”, mientras que los hombres de los ingenios vivían bajo un régimen estricto de disciplina (1995: 50).

Como hablábamos anteriormente, a falta del mercado exterior para el azúcar, paralizaría el desarrollo de la industria azucarera. Ahora Europa ya no demanda, altamente, azúcar, sino cueros. Evidentemente, en La Española, las reses pasan a ser sustituto del azúcar.

En líneas generales, La Española después de ser un importante emporio azucarero, pasaría a convertirse, treinta años después, en una sociedad de hateros. Para Juan Bosch, este fenómeno social hombre- tierra resulta interesante en la historia dominicana, pues ahora en La Española, “el centro de poder social eran los hatos, que pasaron a ser los puntos de mayor autoridad social en todo lo que restó del *siglo XVI*, en todo *el siglo XVII* y en gran parte del *siglo XVIII*” (Bosch, 1995:59).

No ha de extrañar que si en 1582 los ingenios azucareros habían comenzado a disminuir notablemente, los hatos habrían cobrado fortaleza que los llevó a convertirlos en centros de autoridad social, escrito párrafos arriba. Pero lo más sorprendente de este fenómeno vendría a fijarse en el tiempo. Según Juan Bosch, éste tránsito de la economía de La Española, llevaba implícita “una tragedia que nadie tomó en cuenta; la destitución humana” (1995:59). En este sentido, de manera abreviada, podemos decir que los hombres de la industria azucarera que habían desarrollado habilidades para el manejo adecuado de los ingenios y, que los colocaba en el estrato más alto de la época, ahora se enfrentaban a la azarosa realidad del mercado exterior, por lo que terminarían sucumbiendo a desempeñar oficios primitivos en los hatos: “Su descenso era resultado del descenso general del país, pero a la vez ese descenso personal estimulaba el del conjunto” (Bosch, 1995:60).

Evidentemente, toda vez borrado el centro industrial azucarero, los hatos ocuparían el escenario principal en la isla, por consiguiente, los hombres y las mujeres que habían trabajado en los ingenios, pasarían a los centros de ganado, a los hatos.

Otro fenómeno social importante en La Española en el *siglo XVI*, fue el abandono de los pobladores de la isla, pues los españoles, en sus expediciones, habían descubierto minas de oro y plata en el imperio azteca e inca. Empero, no fue la migración el fracaso rotundo de La Española, sino como ya se mencionó, la falta de mercado exterior de la industria azucarera, esto marcaría sustancialmente la historia del país dominicano, pues: “Del nivel industrial descendimos al nivel de los hateros, sin dejar por eso de ser una sociedad esclavista. Y en lo sucesivo toda nuestra historia iba a estar condicionada por ese descenso, que sufrimos en nuestra infancia como pueblo” (Juan Bosch, 1995: 61). Pero más allá de esta *arritmia histórica*, “la deformación social del pueblo dominicano comenzó al nacer, con el segundo viaje de Cristóbal Colón” (Bosch, 1994: 25).

De vuelta a la línea narrativa del cuento “Los amos”. En la dialéctica de lo miniaturizado, Juan Bosch, deliberadamente, en un sentido antitético, en el escenario narrativo presenta a don Pío en la galería de su casa (arriba), y a Cristino (abajo). El amo, desde su “altura” le da la orden de arrear la vaca a Cristino, éste desde su posición (de abajo) la acata. La relación estrecha (y distante a la vez) entre amo y peón (esclavo) refuerza la condición sumisa de Cristino, como también la soberbia de don Pío. Es evidente que no hay contrapeso en la balanza de la “democracia racial”. Cristino, en su “descenso personal”, equivaldría, en el contexto histórico dominicano, a la parte por el todo o viceversa, esto es, en el sentido boschiano: el descenso personal que estimula el conjunto. De ahí que, Cristino en la fenomenología de la imaginación es un retrato ejemplar de la miniatura de los hateros. Cristino representa a la sociedad esclavista de siglos atrás, pero también a la sociedad dominicana del *siglo XX* condicionada por esa “destitución humana” que tuvo en su origen el pueblo dominicano.

Por otra parte, Bachelard señala que “por la adhesión a las fuerzas miniaturizadas, el mundo vegetal es grande en lo pequeño, vivo en la dulzura, todo vivo en su acto verde” (2016:199). Desde esta óptica, Cristino es una imagen de la miniatura en la inmensidad de la sabana, de cuya relación con la naturaleza signa un acto de barbarie. Pero además, un ser anodino, sin rostro que se aproxima a la muerte. Veamos: “Paso a paso, con los brazos sobre el pecho, encorvado para no perder calor, el peón empezó a cruzar la sabana. Don Pío lo veía de espaldas. (Bosch, 1997: 41). “Y ambos se quedaron mirando a Cristino, que ya era apenas una mancha sobre el verde de la sabana” (Bosch, 1997:42).

Cabe decir en palabras de Diógenes Valdez que, “Cristino su nombre es también un símbolo, porque se deriva de Cristo (o de cristiano), por tanto se intuye a través de su nombre, la sensación de que habrá de ser sacrificado” (2010: 182); y por supuesto que hace honor a su nombre, vive el drama del sufrimiento humano. Los golpes de las palabras de don Pío son como latigazos ardientes sobre el cuerpo tembloroso de Cristino:

El sol hervía en cada diminuta hoja de la sabana. Desde las lomas de Terrero hasta las de San Francisco, perdidas hacia el norte, todo fulgía bajo el sol. Al borde de los potreros, bien lejos, había dos vacas. Apenas se las distinguía, pero Cristino conocía una por una todas las reses [...]

-Dése una caminadita y me la arrea, Cristino- Oyó decir a don Pío.

-Yo fuera a buscarla, pero me toy sintiendo mal.

-¿La calentura?

-Eso no hace. *Ya usted está acostumbrado*, Cristino. Vaya y tráigamela.

Cristino se sujetaba el pecho con los dos brazos descarnados. Sentía que el frío iba dominándolo. Levantaba la frente. Todo aquel sol, el becerrito...

-¿Va a traérmela?-insistió la voz.

Con todo ese sol y las piernas temblándole, y los pies descalzos llenos de polvo.

-¿Va a buscármela, Cristino? (Bosch, 1997:41). [Las cursivas son mías].

Juan Bosch, con el recurso antitético de los sentimientos del frío y el calor, y con el ritmo del relato, marca las sensaciones del personaje, éstas se intensifican y se conjugan en la más dolorosa escena del desamparo y la deshumanización. En este sentido, vale la pena retomar a Jennette Miller cuando se refiere que, el sol es un elemento del que se sirve el autor antillano para dar tonalidad a la exigencia de la escena, ya sea de frío, de calor, de tristeza, de miedo, etc., que anuncia el acontecimiento (2010:38). Así, en “Los amos”, el sol (que hierve) desvela los sentimientos en su más desgarrada deshumanización.

En “Los amos”, don Pío es semejante a don Justo; Diógenes Valdez, lo dirá de este modo: “Don Justo es la antinomia de su propio nombre” (2010:102). Don Justo, personaje del cuento “Camino real”, hombre más o menos leído, de disimulada violencia física, pero franqueable con el lenguaje para humillar al peón. Don Pío, con voz suave, pero autoritaria, sabe explotar y humillar a Cristino. En el cuento, la violencia de la naturaleza confabula con don Pío. El sol resulta otro personaje pérfido como en el cuento “La mujer”. Va de suyo que, el sol como un refuerzo estructural de la trama, encarna sobremanera en nuestro personaje Cristino. El sol, en palabras textuales

de Cirlot: “es el Dios solar sucesor directo e hijo del cielo que con su omnisciencia “lo ve todo y, en consecuencia lo sabe todo” (1969:420); pero además:

[...] estos elementos naturales, como el cielo limpio, despejado, la tierra hostil, inhóspita y el elemento que controla totalmente el ambiente: el sol, son ejemplos o símbolos de la realidad social existente de pobreza extrema, falta de fuente de trabajo, ausencia de técnicas agrarias, privación de educación académica, entre otros (Balseiro, 2006: 20).

Por otro lado, recordemos que a la muerte de Trujillo, para entonces, muchos de los dominicanos que se enriquecieron en su régimen, entre ellos, su propia familia, amigos, allegados al régimen trujillista, pero por encima de éstos el mismo Trujillo, quien del anonimato surgió con desenfundada ambición de poder que lo llevó a someter absolutamente al pueblo bajo el triple yugo (económico, político y militar), por tanto, se convirtió en “el amo y señor de la vida dominicana” (Bosch, 1998:21). “Santo Domingo es no sólo un país militarmente ocupado y políticamente sometido, sino además un territorio económicamente esclavizado y agotado por Rafael Leonidas Trujillo [...] (Bosch, 1998: 56).

Por consiguiente, no ha de extrañar que en el cuento “Los amos” los personajes sean tres²⁰¹ y, según José Alcántara Almánzar, tanto don Pío como su mujer Herminia pertenecen a un estrato clasista²⁰², aunque Alcántara, en su estudio, no alude al régimen trujillista, menos a la riqueza del dictador; más bien, se concreta a esto:

[...] “Los amos”, donde las diferencias de clases y la explotación del hombre del campo quedan representadas por Don Pío, el terrateniente, el dueño de la finca y las vacas, y Cristino, el viejo peón, cansado y enfermo, quien tiene que rendir hasta el último momento cuenta de su apego a los deberes cotidianos.

La denuncia en este brevísimo cuento, sin embargo, no está planteada en términos de violencia. Al autor le basta colocar a Don Pío y a su esposa en el pleno disfrute de la vida, del sol, del aire mañanero, de la verdura de los campos [...]

Los personajes de “Los amos” actúan como “personaje clase” típicos. Es cierto que la fuerza de la explotación es imperceptible a simple vista. No hay ningún gesto ninguna palabra de Don Pío que delate su carácter de explotador. El autor sabe que individualmente un explotador no tiene porqué ser mal educado o grosero. Pero sí podemos sentir bajo toda la sutileza de sus palabras el

²⁰¹ Así también tres décadas del poder de Trujillo (1930-1961).

²⁰² “El desarrollo clasista escaso, pobre o limitado de un pueblo se debe, naturalmente, al escaso, pobre o limitado desarrollo capitalista de ese pueblo; y esto necesita a su vez una explicación: en un sistema capitalista las clases se van desarrollando al mismo tiempo que se desarrolla el capitalismo (Bosch, 1982:28).

Pues bien, en el caso del capitalismo dominicano, su desarrollo comenzó con Trujillo, y más bien en los últimos 15 años de Trujillo, y lo demás es prehistoria. Allí se halla la explicación de nuestro escaso, pobre y limitado desarrollo capitalista, y en ese escaso, pobre y limitado desarrollo capitalista está la explicación del escaso, del limitado y del pobre desarrollo clasista de nuestro pueblo”. (Bosch, 1982:35).

peso de su posición clasista. Cristino es viejo, no tiene la fuerza o el empuje necesarios para enfrentarse al patrón (1984:67).

En “Los amos”, Cristino es la antítesis del joven y apuesto Floro, personaje del cuento “Camino real” que se enfrenta a su patrón don Justo cuando es injuriado:

Don Justo juntó los labios. Le silbaba la palabra en ellos.

-¡Ladrón!- exclamó.

-¡Más ladrón es usted!

El viejo levantó sus grandes y quemadas manos. Parecía invocar algún santo.

-¡Canalla!

-¡Mejor cálese!- gritó Floro (Bosch, 1995: 277).

Como hemos visto, en ambos relatos se presenta, en un contexto social semejante, la relación adversa entre amo y peón, a pesar de que “Camino real” haya sido publicado en 1933, primer libro de cuentos de Juan Bosch, y “Los amos” ocho años después. El lenguaje de la violencia está en cada una de las figuras del amo, atenuada o briosa resulta en la misma categoría del oprobio. Por ejemplo, en “La mancha indeleble”, el personaje que vive en el anonimato, escucha una voz suave e invisible que le pide entregar su cabeza. Como dije, la voz es suave, sin embargo, resuena en todo el salón. La voz insiste en el mismo tono: “¿No ha oído o no ha comprendido?-dijo la voz” (1997:154). El narrador protagonista nos dice que no era autoritaria, no obstante, él mismo confiesa que esa voz le parece terrible por su tono suave. Así, en “Los amos”, don Pío dice: “¿Va a traérmela?- insistió la voz. ¿Va a buscármela, Cristino?” (Bosch, 1997:41). La voz de don Pío también es invisible, pues él habla desde la parte de arriba de la casa, en la galería, y Cristino está abajo: “Resonaron pisadas arriba y Cristino pensó que don Pío iba a bajar. Eso asustó a Cristino” (Bosch, 1997:41).

Cristino como el personaje protagonista de “La mancha indeleble” siente horror por esa voz suave, pero cargada de autoritarismo. Ellos saben que esas oraciones interrogativas directas esconden un carácter fuertemente imperativo. Más aún, como dice Bachelard: “las palabras, las palabras son conchas de clamores. ¡En la miniatura de una sola palabra, caben tantas historias!” (2016:216).

En “Los amos”²⁰³, la trama del cuento se desarrolla en un espacio abierto. Aunque Cristino duerme en un lugar sin puertas ni ventanas, mientras que el amo ha puesto tela metálica a todas las puertas y las ventanas de su casa. Para Cristino, el día le depara un aciago destino, mientras que para Herminia (de voz cantarina), el día le parece hermoso. El puente humano es infranqueable. Los personajes no se tocan (amo y peón). La insensibilidad humana más bien abraza a Cristino, en medio de la mancha verde de la sabana, bajo un sol mortuorio.

Así, en la simbiosis literaria de “En un bohío”, “Un Niño” y “Los amos”, nos lleva, sin duda alguna, a la reflexión sobre la condición humana, y no encuentro mejor manera para decirlo en un sentido verticalizante, que bajo el auspicio de las palabras textuales de Cándido Gerón:

[...] y puesto que la vida y el morir son valores insustituibles, la enfermedad de Cristino como consecuencia de su estado de marginalidad y de explotación, es una amenaza a la razón de vivir de los hombres. En función de esa realidad, sus derechos son una apropiación. De esta forma el autor quiere dejar sentado que sus personajes parecen haber madurado en su fatalismo, lo que los hace aparecer más “resignados que angustiados”. En este caso, el profesor Bosch profundiza en la ruptura de su identidad y su enfrentamiento con la realidad social (1993:141).

De suerte, para Cristino, para el personaje principal de “Un Niño”, o para los personajes de “En un bohío” (*medio peso* condiciona a la mujer); *medio peso*, condiciona a Cristino para el camino sinuoso; no hay que barajar hipótesis, porque lo verosímil de la injusticia del hombre se trasluce como el sol mortuorio, y la ignominia social, la miniatura de estos pobres seres desdichados llevan, literariamente, en el rostro, la insignia oficial dominicana trujillista:

En 1930, Santo Domingo era la tierra ideal para un empresario sin conciencia pero con energía y capacidad, que empleara la energía sólo en aumentar sus caudales sin tomaren en cuenta el valor de la vida, la dignidad humana, el derecho de los dominicanos a la libertad de bienestar (Bosch, 1998: 26-27).

Un dominicano que tenga coraje para luchar por su independencia tendrá que desafiar el hambre, la suya y la de sus familiares; y si la desafía y se niega a someterse al amo de la empresa nacional, tendrá que enfrentar las leyes de gobierno, instrumento de la empresa, y esas leyes son hechas y rehechas cada día, a la medida de las necesidades de la empresa, para que nadie pueda rebelarse contra el amo [...] (Bosch, 1998:34-35).

2.4.1. La choza, una imagen de *la concha* en “El indio Manuel Sicuri”

C´est un escargot énorme

²⁰³“Los amos” es brevísima ficción en la que despunta el arte supremo del escritor para extraer a una anécdota *prima facie* anodina y escasamente prometedora el alcázar de la tragedia. Cristino [...] forjador inconsciente de su propia desventura, la cual sucede en las historias de los trágicos griegos [...]” (León, 2010: 64).

*Qui descend de la montagne
Et le ruisseau l'accompagne
De sa bave blanche
Tres vieux, il n'a plus qu'une corne
C'est son court clocher carré.*

Y el poeta añade:

Le chateau est sa coquille...

[El castillo es su concha...]

[Es un caracol enorme/Que descende la montaña/ Y el arroyo lo acompaña/ Con su baba blanca/ Muy viejo, ya no tiene más que un cuerno/ Es su campanario cuadrado y breve] (Bachelard, 1975:165-166).

Desde una perspectiva fenomenológica, según Bachelard, el caracol crece del tamaño de una aldea.

En el cuento “El indio Manuel Sicuri” (1955), se vive el drama del hombre en el mundo. En este relato, Juan Bosch se aleja del escenario paisajístico del Cibao para instalarnos en el espacio del altiplano, en la más absoluta soledad de la llanura boliviana. Allí, se unen las dos inmensas soledades: “El grandioso paisaje es de una impresionante hermosura y de aplastadora soledad” (Bosch, 1997:162). Dice Rilke: “La llanura es el sentimiento que nos engrandece”. Para Bachelard, esta tesis de la antropología estética enuncia lo siguiente: “todo sentimiento que nos engrandece planifica nuestra situación en el mundo. Más allá de estas proposiciones, explica Henri Bosco, en la llanura “estoy siempre en otra parte, en otra parte flotante, fluida. Largamente ausente de mí mismo, y en ninguna parte presente, concedo con demasiada facilidad la inconsistencia de mis sueños a los espacios ilimitados que lo favorecen” (Bachelard, 1975: 242).

Pues bien, el indio aimará Manuel Sicuri, joven práctico que conoce la vida del altiplano, vive, en ese lugar inhóspito, en su choza humilde en apacible compañía de su esposa María Sisa, quien se encuentra embarazada de siete meses, y de sus tres hermanos menores, yokallas (huérfanos de padre y madre) a quienes ama con todas las fuerzas de su alma. La vida plácida de la familia transcurre entre el trabajo cotidiano y

el recuerdo de los padres de Manuel Sicuri, sobre todo, la memoria viva del padre cuya evocación más nítida, se remite a la representación teatral²⁰⁴ de la muerte de un puma (que llega a la puerta de su casa) por la feroz hacha del padre del indio aimará. Para Manuel Sicuri, es un honor montar ese drama, encarnar y desdoblarse en la figura del tata²⁰⁵-animal. En ese espectáculo de lucha hombre-animal, miedo y muerte, su familia, único público disfruta entre risas y carcajadas el drama, por igual, el mismo protagonista. De repente, un mal día el rostro de la felicidad de la familia se desdibuja con la presencia (en su casa) de un prófugo de la justicia, el cholo²⁰⁶ peruano Jacinto Muñiz. Este hombre de rostro desfigurado por una cicatriz en la frente que va desde el pelo hasta el ojo derecho, llega a la choza de la familia Sicuri a pedir hospedaje con el argumento que se ha perdido, que el gobierno quiere matarlo, que le han quitado sus tierras y a su mujer; pero la versión objetiva es que el cholo peruano ha robado en una iglesia las joyas de la Virgen María²⁰⁷, el cáliz y el manto de tática Jesús Nazareno (con oro y piedras finas), por consiguiente, Jacinto Muñiz no tiene perdón ni de Dios, y es implacablemente perseguido por la justicia de dos países: Perú y Bolivia. El cholo antepone la mentira por la verdad, en su boca una mentira sucede a la otra, pero la ingenuidad y el buen corazón del indio aimará lo llevan a darle alojamiento, a pesar de

²⁰⁴ “No es por casualidad que la región de las musas, es decir, de las fuerzas femeninas que dirigen toda creatividad artística, sea “música”, musical, rítmica, adivinatoria, se encuentre vinculada en su número 3 y 9 con la luna.

[...] Podría ofrecerse como ejemplo el que en China el origen del teatro sea considerado como procedente de la luna. Un emperador que visitó la luna quedó, según cuenta la leyenda, tan encantado con las hadas que allí cantan y bailan que tras su retorno a la tierra enseñó a algunos jóvenes estas canciones y posturas, creando así el inicio del teatro chino”. (Neumann, 1994: 72).

²⁰⁵ “En lengua aimará, la palabra “tata” significa *padre*, por lo que la ofensa al “tática Jesús de Nazareno” es también la ofensa al padre ancestral. Pero también hay una ofensa a la Virgen y Freud demuestra que esta no es más que una representación de la madre y de la esposa. Todavía más lejos: La Virgen es también llamada por los cristianos “madre”. Jacinto Muñiz intenta violar a María Sisa y esta acción no es más que una repetición de la violencia que llevó a cabo contra la Virgen al robarle su corona” (Valdez, 2010:221).

Aunque el autor dice que hubo un intento de violación, cabe aclarar que María Sisa sí fue violada. Léase: “Debió perder el conocimiento, puesto que a poco comprendió que el peruano estaba violándola”. (Bosch, 1997: 175).

²⁰⁶ “Término usado en algunos países de América para referirse al mestizo de la casta colonial, y en el que predominan los rasgos indígenas étnicos.

²⁰⁷ [...] Lo mismo que la Madre de Dios fue despojada de todas las propiedades esenciales de lo material, así también la materia fue exhaustivamente desposeída de lo anímico, y eso en un época en que precisamente la física está llegando a posiciones que no “desmaterializan” la materia pero sí la consideran dotada de propiedades y convierten su relación con la psique en un problema inaplazable [...] La psicología considera las relaciones con la tierra y con la materia como una propiedad indispensable del arquetipo de la madre. Así pues, si a una figura condicionada por tal arquetipo se la presenta como acogida en los cielos, es decir, en el reino del espíritu, se ha insinuado así una unión del cielo y la tierra, o del espíritu y la materia”. (Jung, 2002: 103).

la negativa de María Sisa, presa del instinto de mujer. A partir de allí, inicia la tragedia de la familia. El cholo peruano tras ser alojado (el puma con piel de oveja) en la choza, viola y golpea a María Sisa, pero además roba comida y huye una vez más. El indio aimará Manuel Sicuri, bajo el código de honor y en defensa de su afrenta, lo persigue (como quien va a cazar un puma) con el hacha (que desde la muerte del animal no había sido usada, salvo en la ficción) hasta darle muerte. La justicia pone en la cárcel de La Paz al indio Manuel Sicuri y él no vuelve a ver a su familia, menos llega a conocer a su hijo recién nacido.

En vasta mirada, Diógenes Valdez esboza que:

Con la colonización el indio americano pudo tal vez haber perdido todos sus bienes materiales, pero los conquistadores no pudieron despojarlo de su orgullo [...]

En toda la exposición del drama hay una visión amplia del escenario que rodea a Manuel Sicuri y es, como si viésemos actuar en una pantalla cinematográfica, en la que el ojo humano puede advertirlo todo con una sola mirada (2010: 213-214).

Ahora bien, en el terreno que nos ocupa el cuento “El indio Manuel Sicuri”, habrá de decir, en la línea bachelardiana, que la concha vacía evoca la ilusión del refugio, por tanto, la fenomenología de la imaginación pondrá en el centro de atención la concha habitada y, así “como el caracol fabrica su casa, cómo el ser más blando construye su concha más dura, cómo en ese ser encerrado resuena el gran ritmo cósmico del invierno y de la primavera” (Bachelard, 1975: 153), también es construida la choza que protegerá de los inclementes inviernos al indio aimará de noble corazón y a su familia:

Su casa estaba hecha de tierra y su propia madre había ayudado a levantarla. No había ventana para que no entrara el viento helado de la Cordillera, y solo tenía una puerta que daba al este. De noche se quemaba la boñiga de las llamas y hasta de las ovejas, que Manuel iba recogiendo sistemáticamente día tras día; y su fuego era la única luz y el único calor de la vivienda (Bosch, 1997:163).

Como hemos visto, la choza del indio Manuel Sicuri es de tierra y cuadrada, no tiene ventanas, menos alguna habitación, más bien, solo una puerta. De modo que todo el cuadrado (encerrado) de la choza sirve para el uso común de la familia Sicuri. Ellos viven abrigados y alumbrados por un fuego natural. La familia habita una choza *natural*. La choza del indio aimará es la imagen *concha-casa*, pues en atención al corolario de Gaston Puel, habrá de decir que: “todas los huecos acogedores son conchas tranquilas” (Bachelard, 1975:160). “Las figuras cerradas cuadradas o rectangulares hacen recaer el acento simbólico sobre los temas de la defensa de la integridad interior. El recinto cuadrado es el de la ciudad, es la fortaleza, la ciudadela” (Durand, 2004:256).

Para el fenomenólogo francés, el hombre tiene el deseo de habitar en una concha y quiere que la pared que protege su ser sea lisa, pulida y hermética, que bajo el sentido del tacto, en la dialéctica de la imaginación, su piel roce con los muros de su casa. Así, pues, la concha concede el ensueño de una intimidad completamente física y, por tanto, las imágenes dominantes tienden a asociarse. Según Bachelard, el cuarto- gabinete de Bernard Palissy representa la suma de la casa, de la concha y de la gruta, semejante a una roca excavada, hecha sin ninguna apariencia artística. Pero esta casa en forma de espiral estará por dentro cubierta de esmalte. Es una gruta-concha enroscada [...] una morada *natural*. Además para acentuar su carácter natural, ésta será recubierta por un gabinete de tierra. Así, la verdadera casa del gran terrestre que fue Bernard Palissy es subterránea. Él quería vivir en el corazón de una roca, en la concha de una roca. En la morada rocallosa, por las colgantes jibas se percibe la sensación del aplastamiento. Por la espiral que se hunde en la roca, cobra una profundidad atormentada. Pero el ser que desea habitar la morada subterránea, sabe dominar los espantos ordinarios. “Bernard Palissy es en sus sueños un héroe de la vida subterránea”. Más aún, “la gruta –concha es una “ciudad fortaleza” para un hombre solo, para un gran solitario que sabe defenderse y protegerse con simples imágenes. No hacen falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar...” (Bachelard, 1975:167).

En líneas generales, el filósofo francés determina que,

cuando la vida se instala, se protege, se cubre, se oculta, la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido. La imaginación vive la protección, en todos los matices de la seguridad, desde la vida de las conchas más materiales, hasta los disimulos más sutiles en el simple mimetismo de las superficies. Como se señala el poeta Noël Arnaud, el ser se disimula bajo la similitud. Estar al abrigo bajo un color, ¿no es acaso llevar al colmo, hasta la imprudencia, la tranquilidad de habitar? La sombra es también una habitación (Bachelard, 1975:168).

La imagen de protección de la casa-concha- del indio aimará, no solo es la “ciudad-fortaleza” de ese lugar inhóspito del altiplano, de “impresionante hermosura y de aplastadora soledad”, además, asolado por el duro invierno, sino que en la fenomenología de la imaginación, los objetos más pequeños, pero de valor íntimo, se protegen:

En un rincón había un viejo arcón en que se guardaban ropas que habitan sido del padre y de la madre de Manuel, cortos calzones de lana y faldas y chales de colores, los zarcillos de oro de María y los trajes de boda de la pareja, alguna loza de desconocido origen y un pequeño sombrero negro de fieltro que usó María en la peregrinación²⁰⁸ a Copacabana, a orillas del

²⁰⁸ “La religión y el ritual, la fiesta y la costumbre, las iniciaciones comunitarias y la experiencia del destino influyen al mismo tiempo sobre el individuo y sobre la colectividad; vinculan por un lado, al

Titicaca. Encima del arcón se amontonaban las pieles de las ovejas que habían muerto o habían sido sacrificadas el último año.

[...] En el primer rincón de la derecha, con el hierro contra el piso, estaba el hacha. Esa hacha en realidad, no tenía uso ni nadie en la familia sabía por qué estaba allí. Tal vez el padre de Manuel Sicuri, que vivió hacia el norte, había sido leñador, aunque no era posible saber de dónde ya que en la zona no había bosques; tal vez se la vendió, a cambio de una o dos parejas de llamas, algún cholo que pasó por la región. Pero el hacha era reverentemente guardada porque cierta vez, estando Manuel recién nacido, hubo un invierno muy crudo y los pumas bajaron de la Cordillera en pos de ovejas; y en esa ocasión el hacha fue útil, pues con ella mató el padre a un puma que llegó hasta la puerta misma de su choza. Eso había sucedido, desde luego, más hacia el nordeste. Una vez muertos el padre, al mudarse hacia el sur, Manuel Sicuri se llevó el hacha (Bosch, 1997: 163-164).

El indio aimará, no menos, en disimulado mimetismo pondrá de manifiesto la alegorización del hacha ancestral; pero antes de avanzar, habrá de anotarse, en palabras de Durand, que “en este contexto heroico se nos aparece la mitología de Atenea, la diosa armada, la diosa con los ojos centellantes, tan poco femenina y salvajemente virgen, surgida del hacha de Hefesto y la frente de Zeus, maestra de las armas, maestra del espíritu pero también del tejido (2004:174). Por consiguiente, no ha de extrañar que, en el cuento, María Sisa, esté emparentada con la mítica hilandera Cloto (de las Parcas)²⁰⁹ y con la luna²¹⁰:

El arcón quedaba en un rincón más lejano de la izquierda, según se entraba, en el primero del mismo lado estaba amontonado el chuño, y entre el chuño y el arcón, la lana que pacientemente iba *hilando* María Sisa, la mayor parte de las veces mientras se hallaba sentada a la puerta de la choza (Bosch, 1997:163). “No tuvo, pues, serenidad bastante para defenderse, y la *vasija* golpeó sobre su *frente*, rompiéndose en inúmeros pedazos” “[...] Pero María volvió el rostro y Manuel Sicuri vio la herida en su frente (Bosch, 1997:175-178). [Las cursivas son mías].

Como nota aclaratoria, en el cuento, según la costumbre aimará del altiplano, María Sisa sería quien se encargaría de cuidar de los animales, de sembrar la papa y la quinua y la cañahua (los cereales de la puna) y el marido deberá salir a trabajar. Sin embargo, entre ellos, los roles se desplazan, y además el indio Manuel Sicuri se queda en casa a cuidar

individuo con la cultura de su grupo y, por el otro lado, conectan la colectividad con la experiencia profunda del individuo”. (Neumann, 1997: 23).

²⁰⁹ “Existen tres Parcas asociadas, vestidas de blanco, engendradas cuando Érebo fecundó a la Noche, conocidas con los nombres de Cloto, Láquesis y Átropo.

Se dice que Zeus que valora las vidas de los hombres e informa a las Parcas sobre sus conclusiones, cambia de opinión e interviene para salvar a quien le place cuando el hilo de la vida, hilado en el huso de Cloto y medido con la vara de Láquesis, está a punto de ser cortado por las tijeras de Átropo.

Por el contrario, otros sostienen que el propio Zeus está sujeto a las Parcas [...] Pero las Moiras, o las Tres Parcas, representan la triple diosa Luna.- de ahí su indumentaria blanca y la hebra de lino que se le consagra en su forma de Isis. Cloto es la “hilandera”, Láquesis “la medidora” y Átropo “la que no puede ser evadida o rechazada”. (Graves, 2005:58).

²¹⁰ Para Neumann, la actividad de lo femenino está relacionada con la luna. Ésta, entre sus atributos, aparece como hilandera, tejedora, creadora de vestidos, entre otros. (1994:65).

de la familia, su esposa embarazada²¹¹ y de sus hermanitos huérfanos. Va de suyo que el indio aimará bajo los designios bíblicos es un ejemplo de la moralidad: “Aprended a hacer el bien, buscad lo justo, restituid al agraviado, haced justicia al huérfano, amparad a la viuda” (Isaías, 17).

Y, con respecto a la relación mujer-tierra, en la misma línea de Kerényi, Eliade argumenta que la agricultura fue descubierta, indudablemente, por la mujer. Mientras el hombre se ocupaba en la cacería o en llevar a pastar sus rebaños, la mujer se daba a la tarea de observar los fenómenos naturales de la siembra. Pero además, “su identificación con los centros de la fertilidad cósmica (Tierra, Luna) hizo que la mujer adquiriese a su vez el prestigio de poder influir en la fertilidad y poder dispensarla”. Hecho que explica el rol que ella desempeña en los *albores de la agricultura y que aún sigue desempeñando en algunas civilizaciones* [sic.] (1954: 248).

Para Frazer, en la tradición indígena del Orinoco, las mujeres están al cuidado de la siembra del maíz y de plantar las raíces. Esta creencia tiene su origen en la facultad natural de la mujer de concebir y procrear. Así, pues, los granos y las raíces plantadas por la mano de la mujer, serán garantía de la abundancia (citado en Eliade, 1954: 249).

Pues bien, de vuelta a la casa-concha, la casa-fortaleza, protectora de los objetos memorables, acogedora del calor familiar y de la ternura, en ella, ha surgido la desgracia (sobredicho), María Sisa es agraviada por el cholo Jacinto Muñiz, por tanto, el indio aimará hará justicia por el delito sexual. El hacha que había estado “reverentemente guardada” (en su concha), ahora hará su función, “saltará de su concha” y se lanzará sobre la cabeza del cholo. Así también, como los “perros enconchados” que, con su agresividad, atacarán al cholo Jacinto Muñiz. A título de ejemplo: “Junto a la lana dormían los perros, dos perros flacos, con los costillares a flor de piel, que no tenían función alguna y se pasaban los días recostados o caminando sin rumbo fijo por el altiplano a veces corriendo tras las ovejas” (Bosch, 1997:163). “El hombre salió a la puerta y comenzó a correr tras ella. Pero sucedió que el llanto de los

²¹¹ “En el sur de Italia se cree que todo lo que emprenda una mujer embarazada, tendrá éxito, y que todo lo que siembre, crecerá como crece el feto” (Finamore, citado en Eliade, 1954: 249).

Por otra parte, para Kerényi, nuestra madre-tierra ha engendrado a los hombres. Ella es la que produce, en su origen, los alimentos adecuados para el consumo de la humanidad: el fruto del trigo y la cebada. En términos textuales del autor: “no ha imitado, en efecto, la tierra a la mujer en la gestación y en el alumbramiento, sino la mujer a la tierra”. (1994: 30).

niños, las voces de María y el ruido de la lucha excitaron a los perros y ambos se lanzaron tras Jacinto Muñiz” (Bosch, 1997:175).

Para Bachelard, “el hombre, el animal, la almendra, todos encuentran el reposo máximo en una concha. Los valores del reposo dominan todas las imágenes” (1975: 160). Por ejemplo, el animal cucú conoce muy bien el arte de ocultarse, es un bufón del escondite. Es un ave viajera. “El cucú es un ladrón de huevos, “quien roba un huevo, roba un buey” (Bachelard, 1975: 167). Y quien roba las joyas de la Virgen, el cáliz y el manto de Jesús Nazareno, roba también la comida: el chuño, coca y lejía. El cholo Jacinto Muñiz es como el cucú, o un “cóndor”, un ave de paso por el altiplano boliviano:

Uno de esos atardeceres, cuando la luz de julio en el altiplano era limpia y el aire cortante, los perros comenzaron a ladrar. Ladraban insistentemente, pero no a la manera en que lo hacían cuando corrían tras una oveja o cuando-lo que pasaba muy pocas veces- algún cóndor volaba sobre el lugar dejando su sombra en la tierra, sino que sus ladridos eran a la vez de sorpresa y de cólera. Entonces Manuel fue a ver lo que pasaba [...] Ese hombre era el cholo Jacinto Muñiz (Bosch, 1997:165).

El peruano es un artista del escondite, que bajo las pieles de las ovejas, se esconde en su concha el lobo, (el puma); en palabras textuales de Bachelard: “los lobos enconchados son más crueles que los errantes” (1975:147): “El cholo corrió y de un salto se metió allí”; con toda premura Manuel fue tirando las pieles sobre él y el arcón. Nadie podía sospechar que allí había un hombre” (Bosch, 1975:170). Cabe mencionar que mientras el cholo está cubierto (en lo oscuro, en esa especie de vientre materno) por las pieles de las ovejas, le surgen los bajos instintos, selváticos y, a través de la imagen erótica del día anterior (la imagen de las piernas de María Sisa), el cholo llega a la decidida agresividad, violar a María Sisa:

[...] y mientras los dos hombres hablaban y él seguía a saltos la charla, comenzó a pensar en otra cosa; sería más propio decir comenzó a *sentir* otra cosa. De súbito, y tal vez como reacción contra su pavor, Jacinto Muñiz recordó a la mujer de Manuel Sicuri tal como la había visto el día anterior, agachada frente al fuego. Ella le daba la espalda y su posición era tal que la ropa se le subía por detrás hasta mostrar las corvas. Jacinto Muñiz había pensado: “Tiene buenas piernas esa india”, idea que le estuvo rondando todo el día y toda la noche, al extremo de que lo tenía despierto cuando Manuel Sicuri se levantó para abrigar a los niños. Ahí, en su escondite, Jacinto Muñiz veía de nuevo las piernas de la mujer e incontenibles oleadas de calor le subían a la cabeza. Al final ya no tenía más que eso en la mente y en el cuerpo (Bosch, 1997:173). [Las comillas son mías].

De ahí que, “el animal no es aquí más que un pretexto para multiplicar las imágenes del “salir”. El hombre vive de la imagen [...] Sólo las imágenes pueden volver a poner en movimiento los verbos” (Bachelard, 1975:144-145). Evidentemente, la erotización del

cholo Jacinto Muñiz que se traduce en lo grotesco se da a través de la imagen. La imagen que surge de verbo *ver*, se reproduce en el verbo *sentir*. “El puma enconchado”, salta y ataca violentamente a su presa María Sisa. Empero, las conchas, como los fósiles, son ensayos de la naturaleza que preparan las formas de las diferentes partes del cuerpo humano; son trozos de hombre y de mujer. En este sentido, “Robinet da una descripción de la Concha de Venus²¹² que representa la vulva de una mujer” (Bachelard, 1975:149). Así, pues, desde esta mirada simbólica, podemos establecer una relación analógica de la sexualidad de la concha²¹³ entre María Sisa y Jacinto Muñiz. Como sabemos, María Sisa está embarazada de siete meses y en Jacinto Muñiz brota el deseo sexual por ella; el cholo peruano se esconde en la “concha/vulva”. Lo que sigue, quizá, ilustre mejor la idea:

La perla estaba cargada de la fuerza germinadora del agua en que se había formado; como “nacida de la luna” compartía sus virtudes mágicas y se imponía por ello en el ornato femenino; simbolismo sexual de la concha le transmitía todas las fuerzas que implica; finalmente, el parecido entre la perla y el feto confería a aquélla propiedades genésicas y obstétricas (la almeja *pang* “preñada de una perla es semejante a la mujer que lleva el feto en su vientre [...] De este triple simbolismo (Luna, Aguas, Mujer) derivan todas las propiedades mágicas de la perla, medicinales, ginecológicas, funerarias (Eliade, 1954:415).

Asimismo, para el fenomenólogo francés, en la naturaleza se está, extrañamente, en un país conocido. “La concha del caracol, la casa que crece a la medida de su dueño es una maravilla del universo [...] las conchas son sujetos sublimes de contemplación para el espíritu” (Bachelard, 1975:153). Si bien es cierto que en la choza-concha del indio aimará se instala una vida apacible, abrigada, oculta y protegida (incluso da abrigo a su agresor, “al animal”); también “la imaginación vive la protección” en toda su extensión. No obstante, en esa entrada oscura de la choza natural (de tierra, que solo tiene una puerta), “la sombra es también una habitación” como ha señalado Bachelard. La angustia existencial del hombre, la infinita soledad toca, fríamente, al ser:

En la cárcel de la Paz, un día, Manuel contaba a sus compañeros cómo su padre había muerto un puma a hachazos. El mismo hacía el papel de puma, y después el de su padre, y los indios reían a carcajadas. Viéndoles reír, Manuel Sicuri se puso de pronto serio. Ocurrió que en su cabeza estalló una pregunta, como de una tormenta estalla un rayo; una pregunta para la cual él no hallaba respuesta. Pues sucedía que su padre había muerto un puma a hachazos y nadie le había

²¹² En la obra de Sandro Botticelli, “El nacimiento de Venus”, según una leyenda antigua, ella surge del mar, de la concha bivalva y, probablemente, Botticelli tomará como inspiración para su obra iconográfica, el poema de Angelo Poliziano.

²¹³ “Las analogías que se han ido creando en la conciencia arcaica adquieren resonancias en una serie de símbolos; por ejemplo, la luna aparece y desaparece [...] el caracol saca y esconde los cuernos; en su virtud, el caracol se convierte en el lugar de la teofanía lunar, como en la antigua religión mexicana, por ejemplo, en la que se representa al dios de la luna, Tecciztecatl, metido en una concha de caracol”. (Wilke, citado en Eliade, 1954:156).

dicho nada y todo el mundo halló muy bien que lo hubiera hecho y no lo separaron a causa de ello de su yokalla, de él, Manuel Sicuri, que entonces estaba recién nacido. Con la misma hacha él había dado muerte a una fiera peor que aquel puma, y he aquí el juez lo había hallado mal y lo había separado de su yokalla, tan pequeñito y tan desvalido.

¿Por qué, tatica Dios, sucedían cosas así?

Pero Manuel Sicuri no hizo la pregunta en voz alta. Se había quedado súbitamente mudo [...]

Sobre los techos de La Paz comenzaba a caer en tal momento una lluvia fina (Bosch, 1997:189).

2.4.2. El totemismo en “El indio Manuel Sicuri”

“El indio Manuel Sicuri” es una narración de carácter mitológico²¹⁴. En este sentido, habrá de decir que:

Antropológicamente, los mitos no son para los aborígenes una creación de la imaginación como los concibe la literatura occidental sino que constituyen una manera de ver, de entender y de vincularse con lo real en sus diferentes manifestaciones [...] Lo que nosotros imaginamos con el mito lo viven realmente los aborígenes, es decir, sienten la Naturaleza como un ser viviente que encarna la Energía Superior del Mundo, lo que es una manera singular y peculiar de sentir místicamente el mundo (Rosario Candelier, 2005: 76).

Los aborígenes americanos fincan su vida en las creencias ancestrales, los sueños, los arquetipos, los ritos, los cuales manifiestan un modo peculiar de vivir, en ellos depositan su confianza, sus ideales y sus creencias, verdaderamente sentidas, las internalizan y las “ejecutan en su práctica existencial”. En palabras textuales del autor: “creen en la existencia de seres o *espíritus protectores* para cada uno de los elementos o realidades naturales y perciben la energía del Universo o los poderes sobrenaturales intrínsecos a los fenómenos naturales” (Rosario Candelier, 2005:76-77). De acuerdo con el lingüista y crítico literario, para los indios punas, por ejemplo, el alma es el calor del sol o del fuego, el borboteo de un arroyo, el rumor de una cascada o la voz de los hombres, entre otros rasgos. De ahí que, en “El indio Manuel Sicuri”, la presencia del fuego en la choza del indio aimará sea el elemento que alumbre a la familia y la proteja de los inviernos; pero, sobre todo, la “voz ancestral” es la que recorrerá en las siguientes líneas.

Sobre el cuento “El indio Manuel Sicuri”, Diógenes Valdez argumenta que: “El hacha está allí, porque es un tótem que simboliza la presencia del padre” (2010: 218). En palabras del escritor dominicano, el sistema totémico, un animal se presenta como

²¹⁴ “La presencialidad es una propiedad compartida tanto por el sentimiento poético como por el espíritu mítico, por cuanto que ambos revelan la presencia de lo <<sagrado>> que late en las cosas, la <<vida nouménica>>. Zambrano refiere expresamente a la metáfora como definición de una realidad inasible y supervivencia de una sacralidad anterior al pensar. El mundo del hombre mítico es un mundo extenso donde se mezclan elementos imaginativos, fantásticos, con el sentimiento incuestionable de una fusión íntima de lo propio- para él inadvertido como propio-y el mundo”. (Maillard, 1992:123).

sustituto del padre, cuya vida se protege y venera, con lo cual da paso a determinados tabúes. Así, el padre sigue viviendo, aunque simbólicamente, y en apariencia el acontecimiento original es disimulado y olvidado. En una suerte de acuerdo con el padre y, bajo el velo de los poderes mágicos del tótem, se ejerce protección, cuidado e indulgencia, a cambio de honrar su vida, esto es, matar al animal totémico. Además, el tótem posee el reconocimiento de justificación de los hijos, suscrito por un código de respeto a su progenitor, siempre que éste demuestre una actuación ética. Así, pues:

En “El indio Manuel Sicuri” el *hacha* ocupa el lugar del animal totémico, por tanto, dentro de la choza, además de María Sisa, su esposo Manuel Sicuri y sus tres hijos²¹⁵, también está presente el padre en la figura del tótem, remedo ancestral del *padre primitivo*²¹⁶. Es conveniente recordar que una de las facultades del tótem es la de ejercer protección sobre los hijos, siempre y cuando se le honre y se le preserve.

Si el hacha es el símbolo del padre primitivo, en última instancia, aunque es a través de la mano de Manuel Sicuri, quien lleva a cabo la venganza es el “padre ancestral”, con lo que se repite la lucha contra el puma, solo que en el presente caso llega a entrar dentro de la choza, tiene la figura de un hombre y se llama Jacinto Muñiz (2010:219-220).

Ahora bien, para comprender mejor la concepción de la estructura mítica del cuento “El indio Manuel Sicuri”, habrá de abordarse, imprescindiblemente, en breve recorrido, la temática de la cultura y el sacrificio del universo mítico-religioso.

A saber, para Ernst Cassirer, en el *mundo de las representaciones* mítico-religiosas, la interrelación de la conciencia mítica y religiosa establece su vínculo entre el hombre y dios. No obstante, el contenido religioso tiene su auténtica y profunda raíz no en “el mundo de la representación, sino en el mundo del sentimiento y de la voluntad” (1998: 271). De modo que su relación espiritual del hombre con la realidad también está con su querer y con su actuar. No en la imagen de los dioses, sino en el culto, pues en éste, según el autor, “es la relación *activa* que el hombre establece con los dioses” en donde se ejerce una influencia directa sobre ello. Suyo es que, en este proceso, la acción del hombre precede a la explicación mitológica, pues en el marco de la repetición, el culto es interpretado y “comprendido” por su relación con un suceso temporal irreplicable, considerado como reproducción y reflejo del mismo en un sentido opuesto. En este sentido, para Hegel esto representa una actividad que abarca tanto la interioridad como la exterioridad:

²¹⁵ Diógenes Valdez aduce a tres hijos del indio aimará, aquí hay un error, pues éstos son sus hermanitos huérfanos de padre y madre.

²¹⁶ “Puede advertirse que *el padre primitivo, el tótem y la religión* tienen una identificación muy fuerte. De forma sublimada el padre primitivo se confunde con la idea de Dios”. (Valdez, 2010:221).

El culto es “el proceso eterno del sujeto por identificarse con su esencia”. Pues aunque en el culto dios aparece por *una* parte y el yo, el sujeto religioso, aparece por *otra* parte, su significado es al mismo tiempo la unidad concreta de ambos en virtud de la cual se tiene conciencia de que el yo está en Dios y Dios en mí (Cassirer, 1998:271-273).

Empero, para el filósofo alemán de ser correcta la hipótesis de Hegel, entonces podrá demostrarse desde el lado opuesto, esto es, desde el punto de vista de la consideración fenomenológica.

Pues bien, en las variadas formas del sacrificio, entre ellas, de ofrenda, de gratitud, de súplica, propiciatorio o de purificación, todas estas manifestaciones constituyen la acción del culto. Empero, habrá de decir que todo sacrificio contiene un factor *negativo*, es decir, “una limitación del apetito sensible”, una renuncia a sí mismo. Para Cassirer, las formas del ascetismo que son propias de la fe y de la acción religiosa, tienen su origen en la restricción correlativa de los poderes del yo, y es, precisamente, a través de la relación estrecha de la *extensión* del deseo, manifestada en los actos negativos del ascetismo y del sacrificio, donde el *contenido* del deseo llega a alcanzar su concentración intensiva y, con esto, una renovación de la conciencia (1998:273-275). Por ejemplo, en el sacrificio de ofrenda, la idea mágico-sensible de *coacción* de los dioses, se desplaza por el *canje*:

Dame, yo te daré. Por para mí, yo pongo para ti. Ofreceme tú a mí, yo te ofrezco a ti; así dice el sacrificador al dios en una fórmula védica. En este acto de dar y tomar lo único que une al hombre y al dios y los encadena en la misma medida y en el mismo sentido es la necesidad mutua. Pues así como el hombre depende de dios, aquí el dios, aquí el dios también depende del hombre. Su poder y su existencia dependen de la ofrenda del sacrificador (Cassirer, 1998:277).

En esta vertiente, según el filósofo alemán, la transformación confiere al sacrificio de ofrenda mayor profundidad y un nuevo significado. Esta transformación, se manifiesta cuando es restringido el *contenido de la ofrenda* y la contemplación religiosa se concentra en la *forma de dar*, de ofrecer el culto. De ahí que, “el pensamiento avanza ahora hacia su *motivo* interno y su razón determinante”. Sólo este motivo de “veneración” (upanishad) puede conferir al sacrificio un sentido y valor. (1998:277). Por consiguiente, se interioriza la ofrenda, pero es a través de la interioridad del hombre donde la ofrenda cobra, verdaderamente, ese valor y significado religioso. No menos, en el sacrificio libre de violencia, el cual corresponde al camino de los santos y también a los que han pisado la santidad, les es concedida la salvación, no el infortunio (1998: 277-278). Así, “la verdadera salvación sólo la trae la pura inmersión, la cual en lugar de dilatar el yo hasta la divinidad, más bien lo hace extinguirse en la Nada” (Cassirer, 1998: 278).

Por otro lado, desde la perspectiva del *pathos* ético-social del profetismo, el yo se preserva al oponérsele al “tú”; el yo se encuentra y se afirma verdaderamente a sí mismo; por consiguiente, entre el yo y el tú se establece una correlación puramente ética. Y, entre el hombre y Dios, se establece una interrelación inexorable, para decirlo con las palabras textuales del autor: “La correlación se establece y se cierra entre el hombre y Dios, y ningún otro término puede interpolarse en ella...La participación de cualquier otro destruye la unicidad de Dios, la que es más necesaria para la redención que para la creación” (Cassirer, 1998:279). Y, de acuerdo con el pensamiento mitológico, se convierte en verdadera identidad. Por tanto, lo que une originalmente al hombre con Dios es el vínculo real de consanguinidad. Por ejemplo, en *La Biblia*, en el versículo *Alianza entre Dios e Israel*, se lee:

[...] Levantóse de mañana, y alzó al pie de la montaña un altar y doce piedras, por las doce tribus de Israel; y encargó a algunos jóvenes, hijos de Israel, que ofrecieran a Yavé holocaustos e inmolaran toros, víctimas pacíficas a Yavé. Tomó Moisés la mitad de la sangre, poniéndola en vasijas, y la otra mitad la derramó sobre el altar. Tomando después el libro de la alianza, se lo leyó al pueblo, que respondió: “Todo cuanto dice Yavé lo cumpliremos y obedeceremos”. Tomó él la sangre y aspergió al pueblo, diciendo: “Esta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yavé sobre todos estos preceptos” [...] No extendió su mano contra lo elegidos de Israel; le vieron, y comieron y bebieron (Éxodo, 24).

De acuerdo con Cassirer, “entre la tribu y su dios existe un parentesco directo de consanguinidad; el dios es el antepasado común del cual desciende la tribu” (1998:279-280). De modo que esta concepción básica, se extiende más allá de las ideas propiamente totémicas, y determina el sentido auténtico del sacrificio. Empero, más allá de las formas substanciales del totemismo que van hasta el sacrificio de animales, en las religiones “cultas altamente desarrolladas”, su evolución parece ser paulatina:

En el totemismo el respeto por el animal totémico es generalmente un deber religioso, pero asimismo existen casos en que aunque no es consumido por el individuo, es comido por la totalidad del clan en una comida sacramental donde se observan determinados ritos y prácticas. Esta comida colectiva del animal totémico sirve para reafirmar lazos de consanguinidad que unen a los individuos entre sí y a éstos con su tótem. Asimismo con su antepasado totémico (Cassirer, 1998:280).

En el pensamiento mitológico, lo *sensible* es aniquilado con relación a su existencia física, y por ello se cumple la función religiosa. Así, “sólo al ser muerto y consumido el animal sacrificado es capaz de servir como “intermediario” entre el individuo y su tribu, y entre la tribu y su dios”²¹⁷; lo que da verdadera autenticidad a “ideas elementales

²¹⁷ “[...] La relación del hombre con Dios ya no existe una mera separación, sino que ambos existen conjuntamente y el uno para el otro. Aquí Dios está tan necesaria e inmediatamente referido al hombre, como éste a Dios. En este sentido la mística de todos los pueblos y todas las épocas, Jalal-al-din Rumi dice: han desaparecido el Yo y el Tú. Yo no soy yo, tú no eres tú, ni tampoco eres yo. Yo soy al mismo

mítico-religiosas de la humanidad” probadas en el descubrimiento del Nuevo Mundo” (Cassirer, 1998: 282).

A saber, desde una mirada fenomenológica, en el cuento “El indio Manuel Sicuri” el sacrificio *inicial, propiciatorio*, en la acción religiosa del indio aimará conlleva el deseo de vengar el oprobio (a sí mismo), el de María Sisa, el de La Virgen María, el de Jesús de Nazaret, y además la muerte de otros hombres, esto es: “buscad lo justo, restituir al agraviado y haced la justicia”, según *La Biblia*. Así, el hacha totémica que ha sido “reverentemente guardada”, en esa suerte de totemismo rinde culto a los antepasados. El indio aimará, quien ha pisado la “santidad”, junto a su familia, ahora vive el infortunio de la cárcel y la separación de su familia. El hecho de darle muerte a hachazos a “una fiera peor que aquel puma”, es decir, al cholo Jacinto Muñiz, lo condena a la catástrofe. Al respecto, Beatriz C. Peña:

[...] El texto se demora en la agónica persecución del aterrado y vicioso Muñiz, mientras el hacha afilada de Sicuri se acerca implacablemente a asestar la venganza. Para Manuel Sicuri, desde la perspectiva de su propio código de justicia, la muerte a hachazos que propina al bandido es justa, porque considera que ha matado a una fiera, ladrón además de su inocencia de hombre confiado y caritativo (2004:131).

En “El indio Manuel Sicuri”, la representación mítico- religiosa, la imagen totémica en su aparente relación triádica: hacha=*padre primitivo*, puma y el indio aimará= “padre primitivo”, sabemos que bajo la mimesis del contenido mítico-religioso, el indio aimará, goza del placer de la imaginación, del pensamiento mitológico, del sentimiento religioso. Manuel Sicuri no solo reproduce el antepasado totémico, sino que hábilmente, en ese *actuar*, sabe imitar el miedo de los animales, el de las llamas y de las ovejas cuando asecha la muerte. Y como ha señalado Cassirer, la esencia del contenido religioso no solo reside en la representación, sino en el *sentimiento* y en la *voluntad*. Manuel Sicuri lo lleva en la sangre. Su actuación, que brota del ser mismo, de su amor, va más allá, al acto de veneración por el *padre ancestral*. En este culto, el indio aimará, sabe que su relación mitológica es (yo=tú) (tú=yo). Es el hombre y su relación directa con Dios, teñidos por la misma sangre. De ahí que, en el cuento, el marco de repetición del culto a los antepasados se immortalizará, incluso en la cárcel.

tiempo yo y tú, tú eres al mismo tiempo tú y yo”. El movimiento religioso que se expresaba en la transformación y en la espiritualización progresiva del concepto del sacrificio ha llegado aquí a su conclusión: lo que antes aparecía como *mediación* puramente física o ideal se eleva ahora a una pura *correlación* en la cual se define el sentido específico de lo divino y de lo humano”. (Cassirer, 1998:285).

Por lo demás, para Mircea Eliade, en su vasto estudio sobre *El mito del eterno retorno*, profiere que:

[...] en la concepción ontológica “primitiva”, un objeto o un acto resulta real cuando se *imita* o *repite* un arquetipo. Así, “la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*”; todo lo que no tiene un modelo ejemplar, está “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad [...]

Un sacrificio, por ejemplo, no sólo reproduce exactamente el sacrificio inicial revelado por un dios *ab origine*, al principio, sino que *sucede* en mismo momento mítico primordial; en otras palabras: todo sacrificio *repite* el sacrificio inicial y coincide con él. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos (1972: 39-40).

Para Hegel, la naturaleza de las cosas se repite hasta lo infinito. De modo que desde una conciencia arcaica las cosas se repiten infinitamente, y no hay nada nuevo “bajo el sol”. Sin embargo, esa *repetición tiene un sentido*, pues ella confiere la *realidad* a los acontecimientos, los cuales se repiten, según el autor, porque mimetizan un arquetipo: “el Acontecimiento ejemplar. Además, a causa de la repetición, el tiempo está suspendido, o por lo menos está atenuado en su virulencia” (citado en Eliade, 1972: 86).

Por ejemplo, en el cuento “El indio Manuel Sicuri”, leemos sobre el arquetípico mítico de la repetición:

Una vez muerto el padre, al mudarse hacia el sur, Manuel Sicuri se llevó el hacha. A menudo Manuel jugaba con ella. Ocurría que en las tardes de buen tiempo él les contaba a los yokallas y a María como había sido el combate entre la fiera y su tata; entonces él mismo hacía el papel de puma, y se acercaba rugiendo, en cuatro pies, dando brincos, hasta la misma puerta. Los niños reían alegremente, y Manuel también. De pronto él salía corriendo, cogía el hacha y hacía el papel de padre; se plantaba en la puerta, daba gritos de cólera, blandía el arma y la dejaba caer sobre el cráneo del animal; a esa altura, Manuel volvía a hacer el papel del puma, y caía de lado, rugiendo la impotencia, agitando las manos y simulando que eran garras. Cuando el puma estaba ya muerto, tornaba Manuel a ser el padre, sin perjuicio de que hiciera también de oveja y balara y corriera dando los *saltos* de los corderos, imitando el miedo de los tímidos animales. Toda la familia reía a carcajadas, y Manuel reía más que todos. En realidad, Manuel reía siempre y a toda hora estaba dispuesto a jugar como un niño (Bosch, 1997:164). [Las cursivas son mías].

De acuerdo con Eliade, el rito está determinado por la repetición mimética de un arquetipo (por los dioses o por los antepasados); no obstante, el hombre moderno pretende *ontificar mediante una hierofanía* la trivialidad, donde el tiempo *profano* queda suspendido (1954: 43). En este sentido, para el mitógrafo, en las culturas arcaicas la repetición de un gesto, tiene sentido si se repite “un modelo trascendente, un arquetipo”, cuyo fin de la repetición es asegurar la *normalidad* del acto, con lo cual se otorga el precepto ontológico y al llegar a ser *real*, es solo porque se *repite* el arquetipo (Eliade, 1954:45).

En la vertiente del mito, de acuerdo con Mircea Eliade, todas las danzas en su origen han sido sagradas, y han tenido un modelo extrahumano, a veces un animal totémico o emblemático, cuya reproducción de movimientos pretenden invocar, a través de la magia, su presencia concreta, de multiplicarlo y obtener para el hombre la unión al animal. Para decirlo con las palabras textuales del autor:

[...] toda danza fue creada *in illo tempore*, en la época mítica, por un “antepasado”, un animal totémico, un dios o un héroe. Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre; ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de astros, ya constituyen rituales por sí mismos (paso laberíntico, saltos, ademanes ejecutados por medio de los instrumentos ceremoniales, etc.), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de “aquel tiempo” (1972:35).

Evidentemente, el indio aimará en ritual mítico, reproduce al animal totémico hasta invocarlo a la puerta de su casa, pero este “animal”, como ya se ha señalado, se llama Jacinto Muñiz, el puma ha “reencarnado” en él: “el peruano avanzó a gatas y con la mano izquierda se agarró al pie derecho de Manuel Sicuri; se sujetó allí con la fuerza de un animal salvaje (Bosch, 1997:187). Los *saltos*, el ritual del indio aimará por la “conmemoración del momento mítico”, se repetirán, en franca ejecución de muerte del cholo peruano, la repetición, retomando las palabras de Eliade, “aseguran la *normalidad* del acto”. El indio aimará, en *danza ritual*, realiza la ejecución del hacha mítica sobre el cholo. De ahí que, Juan Bosch, en esta narración mítica, “reactualice”, magistralmente, “el tiempo”, *in illo tempore* mítico:

[...] Es el caso que cuando el otro se detuvo él saltó de lado, con un brinco dado a dos pies, rápido como el de un bailarín. A tiempo que daba ese brinco blandió el hacha, la revolvió por debajo y la alzó (Bosch, 1997:186).

Como hablábamos más arriba, el animal totémico, en la práctica ancestral, tiene que morir, porque la verdadera autenticidad de lo mítico-religioso solo se da a través de la muerte y de consumir al animal, en este sentido, el sacrificio otorgará “la interrelación individuo/ tribu; tribu /dios”. En “El indio Manuel Sicuri”, como sabemos, el padre del indio aimará sacrificó a un puma con el hacha; ahora él ha sacrificado (con la misma hacha) a “una fiera peor que aquel puma”. Evidentemente, el animal no es consumido, pero la sangre del cholo como también la del puma es derramada en la puna. Al respecto, de acuerdo con Eliade:

El crimen es un sacrilegio que puede tener consecuencias muy graves en todos los niveles de la vida, por el mero hecho de que la sangre derramada “envenena” la tierra. Esta calamidad se manifiesta en el hecho de que campos, animales y hombres quedan estériles [...] Un rey prudente, un reino basado en la justicia son por el contrario garantía de la fertilidad de los campos, de los animales y de las mujeres [...] Hesíodo formula así esta concepción de la

armonía y de la fertilidad antropocósmicas: “Los que tanto para el extranjero como para el ciudadano, dictan sentencias rectas y no se apartan nunca de la justicia, ven prosperar su ciudad y florecer la población entre muros. Sobre su país se extiende una paz que alimenta hombres jóvenes, y Zeus, el de la vasta mirada, no les depara una guerra dolorosa. Sus sentencias justicieras no van seguidas de hambre no de desastres...La tierra les ofrece la vida abundante; en las montañas [...] a sus ovejas les pesa la lana; sus mujeres dan a luz hijos que se parecen a sus padres; florecen en una prosperidad sin fin [...] (1954:247).

En el cuento, el indio aimará tiene que cumplir con su destino, con su antepasado totémico, por lo que persigue, incansablemente, implacablemente, a la fiera hasta darle muerte en sacrificio:

Un indio aimará no se cansa a la hora de hacerse justicia; puede esperar días y días, meses y meses, años y años, y no se apresura, no cambia su naturaleza, no da siquiera señales de su cólera. No descansa y no se cansa [...]

La solitaria cacería se aproximaba, pues, a su fin. Él lo sentía; él veía ya el final, y sin embargo su corazón no se apresuraba. Iba natural y resueltamente a convertir su resolución en hechos, y eso no le excitaba porque él sabía que así debía suceder y así tenía que suceder (Bosch, 1997: 179-181).

[...] Todavía podía esperar; es más, podía esperar toda esa noche y todo el día siguiente y toda una semana, y un mes y un año y una vida; lo que no podía hacer era actuar sin tino y perder su oportunidad (Bosch, 1997:185).

[...] Entonces Manuel Sicuri levantó de nuevo el hacha y golpeó. Esta vez lo hizo más seguro de sí; golpeó en el cuello, cerca de la cabeza, inclinando el hacha con el propósito de que por lo menos una punta penetrara algo en el pescuezo del cholo. La cabeza de Jacinto Muñiz se dobló como la de un muñeco y golpeó la tierra (Bosch, 1997:187).

Para Durand, el totemismo, en su manifestación de poder entrevé la virilidad y la animalización del hombre:

En la veneración del tótem, y especialmente del tótem craneano y el talismán, es decir, en el esfuerzo de captación de una cratofanía, hay una intención de “descronización” fundamental. Y más que una perspectiva freudiana, lo que adoptamos es un punto de vista junguiano: es la feminidad terrible, es la libido destructora [...] por la conquista de los símbolos de la virilidad. El pensamiento adopta un estilo heroico y viril a partir del acto guerrero o la hazaña cinegética. Puede decirse, entonces, que tótem y talismán están contruidos por la discriminación práctica del símbolo abstracto, privilegiado y separado de su contexto temporal [...] La función simbólica del psiquismo humano viene a escindir los poderes de la desgracia y a apropiarse la potencia mediante el acto diairético, al tiempo que exorciza y reduce a la impotencia la necesidad natural simbolizada por la hostilidad y la animalidad. (2004:149).

Así pues, habrá de decir que desde la dialéctica del “*pathos ético- social* del profetismo”, el indio aimará se afirma a sí mismo. Es el héroe del altiplano, el héroe mítico que con su actuación del “*pathos ético*” resulta casi inamovible a la verdad,²¹⁸ pero también a la virilidad animalesca. En su acto de justicia, ha dado en “sacrificio a la fiera”. Asimismo, entre el hombre y Dios la relación es intrínseca, superior, cuya fuerte

²¹⁸ Aunque le miente al chasquis cuando oculta al cholo entre las pieles de oveja y ordena callar a los yokallas sobre el escondite del peruano.

alianza se glorifica en la consanguinidad. Por lo demás, de acuerdo con el pensamiento mítico-religioso, esto determina el rasgo de la verdadera identidad.

La Biblia, en el versículo, *Vanidad del culto exterior sin santidad interior*, manifiesta que:

¿A mí qué, dice Yavé, toda la muchedumbre de vuestros sacrificios? Harto estoy de holocaustos de carneros, del sebo de vuestros bueyes cebados. No quiero sangre de toros, ni de ovejas, ni de machos cabríos.

No me traigáis más esas vanas ofrendas [...]

Aprended a hacer el bien, buscad lo justo, restituir al agraviado, haced la justicia al huérfano, amparad a la viuda (Isaías 11,12 y 17).

Empero, cabe dilucidar, en términos de Mircea Eliade, que las hierofanías son prefiguraciones del milagro de la encarnación, cada una de ellas es un intento fallido de revelar el misterio de la coincidencia hombre-Dios.

En la morfología de las hierofanías primitivas, desde la perspectiva teológica cristiana, Dios posee libertad absoluta para adoptar cualquier forma. Es decir, lo sagrado puede manifestarse bajo diversas formas (aún sea absurda). Así, “lo paradójico, lo ininteligible, no es el hecho de la manifestación de lo sagrado en piedras o en árboles, sino el hecho mismo de que se *manifieste* y, por consiguiente, se *limite* y se haga *relativo*” (1954: 41).

Y, en el cuento “El indio Manuel Sicuri”, el narrador omnisciente esboza:

Pero Manuel no era como su mujer; Manuel Sicuri era confiado, de corazón ingenuo, y por otra parte sabía que muchas veces Nuestro Señor se disfrazaba de caminante y salía a pedir posada; eso había ocurrido siempre, desde que tata Dios había resucitado, y debido a ello era un gran pecado negar hospitalidad a quien la pidiera. En suma, aquella noche el cholo peruano Jacinto Muñiz, prófugo de la justicia en dos países, durmió sobre pieles de oveja en la choza de Manuel Sicuri (Boch, 1997:166).

Como hemos visto en el apartado anterior, el lobo ha se ha cubierto con pieles de oveja y ha logrado hospedarse en la choza del indio aimará (dormir sobre pieles de oveja) y birlar no solo a Manuel Sicuri, sino al chasquis y tal vez a otros hombres bajo el sustrato de la ambigüedad. En *El Nuevo Testamento*, se lee: “Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con vestidos de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces” (Mateo, 1994: 15).

Así pues, en el indio aimará, en la hierofanía, el velo de la correlación hombre-Dios (“cholo disfrazado de Dios”) se cierra y nadie puede interponerse porque “la participación de cualquier otro destruiría la unicidad de Dios”.

Por lo demás, “El indio Manuel Sicuri” es un maravilloso cuento de carácter mitológico, que bajo la apoteosis de la eticidad, de la fraternidad, del honor, pero también de la muerte, mimetiza el universo del indio aimará. El cuento, en su evocación épica nos recuerda algunas rapsodias de *La Ilíada* de Homero; pero más, a la novela *Crimen y castigo* de Dostoievski. En el cuento “El indio Manuel Sicuri”, Juan Bosch presenta un esbozo del cuadro de la psicología humana, y pone de manifiesto a la sociedad sujeta de valores y antivalores. El indio aimará es como Raskolnikov, no se siente culpable por el asesinato cometido. El indio aimará, en la cárcel de La Paz, ensaya una vez más la muerte. Sin duda alguna, el cuento “El indio Manuel Sicuri” es una narración para la posteridad.

2.4.3. La luna y la muerte en “El indio Manuel Sicuri”, un atisbo lorquiano

“El indio Manuel Sicuri” es un cuento largo que inicia con el final, *in extrema res*, donde el mundo narrado se encuentra bajo la mirada del narrador omnisciente. En el cuento, se presenta una crónica de los hechos, esto es, la muerte del cholo Jacinto Muñiz, recurso literario que, también por el manejo de la técnica *in extrema res*, no recuerda la novela *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

Juan Bosch, bajo los reductos narrativos de la mítica luna, dramatiza la muerte del cholo peruano. Evidentemente, el cholo muere a manos de la luna. Y el hacha enigmática e infausta queda *memorablemente* cubierta de sangre.

El autor de “El indio Manuel Sicuri”, en este cuento, con la más sobria poeticidad narrativa, yergue las palabras y en cuyas imágenes, extraordinariamente, advertimos la resonancia del drama lorquiano, *Bodas de sangre*. En este drama, estrenado en (1933), “la muerte lorquiana es también sangrientamente sacrificial” (Álvarez de Miranda, 1963: 31); solo que aquí, el instrumento de muerte es el cuchillo²¹⁹, no el hacha; antes bien, en *Bodas de sangre*, en el acto tercero (cuadro

²¹⁹Aunque Bosch hace alusión al cuchillo en la “pelea” entre el cholo peruano y el indio aimará Léase: “Como un relámpago le cruzó por la cabeza la idea de que se trataba de un cuchillo, y como un relámpago también saltó hacia atrás y dejó caer el hacha”. (Bosch, 1997:186).

primero) en la escena aparecen tres leñadores²²⁰ con el hacha al hombro. En el cuento de Bosch, se baraja la hipótesis de que el padre del indio aimará haya sido leñador. Tanto en *Bodas de sangre* como en “El indio Manuel Sicuri”, el vínculo estrecho entre la sexualidad/ honor; vida/sangre desencadenará en la muerte ritual. En *Bodas de sangre*, “el cuchillo es la muerte y es su causa, es su misterio y su fascinación” (Álvarez de Miranda, 1963: 34). De manera semejante, en “El indio Manuel Sicuri”, el hacha conlleva, el misterio, el encanto y la muerte. En *Bodas de sangre* tanto Leonardo como el NOVIO mueren a manos de la Luna, la Muerte personificada en la MENDIGA. Leamos un fragmento:

LUNA

Ya se acercan. Unos por la cañada y el otro por el río. Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?

MENDIGA

Nada.

LUNA

El aire va llegando duro, un doble filo.

MENDIGA

Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino.

LUNA

Pero que tarden mucho en morir.

Que la sangre

me ponga entre los dedos su delicado silbo.

¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan

en ansia de esta fuente de chorro estremecido!

(García, 2012:177).

En el poema dramático, a la luz de la luna el NOVIO ha defendido su honra, a modo de inmolación. En el cuento, el indio aimará, la muerte sacrificial, alumbrada por la luna es la ecuación honor y justicia. En el drama leemos: LEÑADOR 1º; “Cuando salga la luna los verán” (García, 2012: 170); corolario que se traduce así: cuando salga la luna morirán. En “El indio Manuel Sicuri”, se lee: “Mientras trotaba volvía la mirada hacia la

²²⁰En el cuento, no son tres leñadores, pero sí el indio aimará como un leñador, se echa el hacha al hombre y se lanza a la cacería del cholo. Son tres hachazos que éste recibe, primero en el antebrazo derecho; segundo, en el brazo izquierdo y por último, en el cuello, cerca de la cabeza.

Cordillera Real, que le quedaba a la espalda; sabía que la luna no tardaría en iluminar sus altos picos” (Bosch, 1997:181). El personaje espera la luz de la luna para que el funesto destino se cumpla y, mágicamente, el astro aparece: “La gran llanura esplendía, cargada de luz y de silencio” (Bosch, 1997:184). Ellos son los muertos de “la hermosa luz lunar,” a pesar de que el narrador omnisciente del cuento nos diga: “Toda esa noche era pavorosa, toda aquella inmensidad solitaria aterrorizaba, toda la dulce luz de la luna era un espanto” (Bosch, 1997:183).

A saber, en “El indio Manuel, el binomio luna y muerte es una manifestación de la imagen poética en Bosch que se amalgama para predisponer la desdicha del indio aimará y la muerte del cholo; como en el drama lorquiano, luna y muerte se tocan en funesto abrazo:

El sol es siempre igual a sí mismo, no cambia, no tiene “devenir”. La luna por el contrario crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. La luna como el hombre, tiene una historia patética, porque su decrepitud, como la del hombre, desemboca en la muerte (Eliade, 1954: 155).

En el cuento “El indio Manuel Sicuri”, la luna y la muerte, (en halo cósmico), corren paralelamente como dos cuchillos que buscan enfundarse: “De manera inapreciable la luna había ido ascendiendo por el cielo brillante que iba limpiando el aire frío. Subía y subía mientras abajo los dos hombres corrían” (Bosch, 1997:186). La muerte del cholo peruano está regida por la luna llena, la luna invernal, de tal manera que su destino funesto está trazado. Así, pues: “Luna llena y luna nueva son los tiempos sagrados más antiguos, mientras que la luna oscurecida, considerada como la victoria del dragón oscuro de la noche, representaría el primer tiempo típico de oscuridad y de desgracia” (Neumann, 1994: 70).

En el cuento, el narrador omnisciente esboza que “la luna alumbraría toda la noche” (Bosch, 1997: 180), por lo que el cholo peruano es, inevitablemente, “el primer muerto” de luna llena. En el cuento, a través del estilo indirecto, se lee: “dijo que esa noche seguramente habría helada, porque había cambio de luna de creciente a llena, y la luna llevaba siempre frío” (Bosch, 1997:168). El cholo muere en la puna, en una suerte alegórica donde “la gran puna se dilatava bajo la luna y el viento frío sacudía la ropa del caído” (Bosch, 1997:188).

Por lo demás, de acuerdo Mircea Eliade, “la luna es el primer muerto”. En otras palabras, durante tres noches, la luna desaparece en el cielo, pero es al cuarto día cuando resurge, y con ella, según el autor, “los muertos adquirirán un nuevo modo de existencia” (1954: 169):

[...] El muerto participa de otro tipo de “vida”. Y como esa “vida en la muerte” está apoyada y valorizada por la “historia” de la Luna y (desde que el descubrimiento de la agricultura popularizó la correspondencia Tierra- Luna) por la de la Tierra, los que mueren van a la luna o vuelven bajo tierra, a fin de regenerarse y asimilar las fuerzas necesarias para una nueva existencia. Esta es la razón por la que muchas divinidades lunares son a la vez ctónicas y funerarias [...] Son también muchas creencias que hacen de la luna el país de los muertos, la luna receptáculo regenerador de las almas²²¹ (1954:170).

Desde el campo de la mirada del universo arcaico, el viaje lunar que habrá de arribar al “país de los muertos”, Juan Bosch describe a la luna con la siguiente imagen:

Poco a poco la luna fue mostrando su radiante y dulce faz; fue elevándose como una gran ave de luz, apagando en sus cercanías las rutilantes estrellas que habían comenzado a aparecer. En diez minutos más la enorme llanura, la fría, la solitaria puna estaba llena de luz de un confín a otro (Bosch, 1997:181).

En Federico García Lorca, en la acotación del drama, se lee:

Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la MENDIGA y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La luna se detiene (2012: 188).

En apariencia, los escenarios son disímiles, no obstante, Juan Bosch compara la luna con un ave; asimismo, García Lorca. En ambos autores, el binomio luna/ muerte es el ave; de ahí que, el alma de los personajes se elevará como un ave hasta encontrar el “país de los muertos”. De modo que el universo arcaico también invade al autor granadino:

El poeta ha organizado hasta el último detalle de esta encarnación ritual del mito, de esta sacra representación. El mito luna-muerte es ya algo más que mito, se ha “celebrado”, es “sacramentum” [...] Es, en una palabra, rito, que siempre y en toda religión se define precisamente así, como una acción potente, hierática y sacral” (Álvarez de Miranda, 1963:49-50).

En el cuento “El indio Manuel Sicuri”, el alma del cholo peruano que no es virtuosa tal vez permanecerá bajo tierra en larga espera para la regeneración de “una nueva existencia”, o tal vez habrá de ascender al universo lunar hasta encontrar regeneración de la *psyche*.

Para Eliade, por ejemplo, en la India, en Grecia e Irán, “las almas descansan en la luna en espera de una nueva encarnación”. En la tradición iraní, las almas de los

²²¹ “El espacio lunar no era más que una etapa de la ascensión; había otras: sol, vía láctea, “círculo supremo”. El alma descansaba en la luna mientras esperaba, como en la tradición de los Upanishads, una nueva encarnación, una vuelta de círculo biocósmico. Esta es la razón por la que la luna preside a la formación de los organismos, pero también a su descomposición. Para Plutarco, el hombre está compuesto de cuerpo (*soma*), de alma (*psyche*) y de razón (*nous*), las almas de los justos se purifican en la luna, mientras el cuerpo vuelve a la tierra y la razón al sol”. (Neumann, 1994: 171).

mueritos cruzaban el puente Cinvat, luego subían hacia las estrellas, y si eran virtuosas llegaban a la luna, finalmente al sol²²² (1954:170):

En *Bodas de sangre*, los hombres que se pelean a muerte, con cuchillo en mano, bajo “la hermosura de la noche” habrán de correr la misma suerte que el cholo peruano. Empero, sus cuerpos son devueltos como hachas al hombro de un leñador:

Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los hombros de los mozos altos.
Así fue; nada más. Era lo justo.
Sobre la flor del oro, sucia arena.
Sobre la flor de oro
traen a los muertos del arroyo.
Morenito el uno,
morenito el otro.
¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime
Sobre la flor del oro!

(García, 2012: 194-195).[Las cursivas son mías].

En tanto que el del cholo se queda tirado en la puna de la noche invernal “como un puñado de nieve endurecida”, y nadie llora por su muerte.

De acuerdo con Neumann, la luna es el señor arquetípico de las aguas, de la humedad y de la vegetación; es decir, de todo lo animado. La luna es quien rige la vida psicobiológica, asimismo, lo femenino que en su naturaleza arquetípica tiene como

²²² “A la dualidad alma-razón corresponde, en el itinerario *post mortem*, la dualidad luna-sol, que en cierto modo recuerda la tradición de los Upanishads del “camino de las almas” y el “camino de los dioses”. Pitriyana es lunar porque el “alma” no ha sido iluminada por la “razón”, es decir, porque el hombre no ha llegado a conocer la última realidad metafísica: Brahman. El hombre muere dos veces, escribe Plutarco; una, en la tierra, en la morada de Demeter, cuando el cuerpo se separa del grupo *psychénous* y vuelve a convertirse en polvo (de ahí que los atenienses llamasen a los muertos “*demetreioi*”); otra, en la luna, en la morada de Perséfone, cuando la *psyche* se separa del *nous* y se reabsorbe en la sustancia lunar. El alma (*psyche*) se queda en la luna, y durante algún tiempo conservalos sueños y los recuerdos de la vida. Los justos se “secan” rápidamente; las almas de los ambiciosos, de los voluntariosos y de los enamorados de su propio cuerpo se sienten incesantemente atraídos por la Tierra y tardan mucho en ser reabsorbidos.

El *nous* es atraído y recibido por el sol, a cuya sustancia corresponde la razón. El nacimiento se verifica por el proceso inverso: la luna recibe del sol el *nous*, el cual germina en ella y da origen a una nueva alma (*psyche*). La tierra pone al cuerpo”. (Eliade, 1954:171).

representante a la Mujer terrestre. Por lo demás, todas las aguas subterráneas, las corrientes, fuentes y líquidos dependen de ella [...] (1994: 61). Así, pues:

[...] La luna lo es en tanto que señor de los espíritus y de los muertos que, cuando ha llegado el tiempo, ordena a las fuerzas naturales y espirituales del inconsciente salir de las aguas abisales, sobre las que él decide, y subir- hacia-arriba, concediendo así al mundo de los hombres no sólo crecimiento y pan sino también adivinación, poesía, sabiduría²²³ e inmortalidad (1994:88).

Por lo demás, ambas historias se alumbran en la noche bajo el horizonte encantado de la hermosa luz lunar, numinosa, que bajo el brillo del cuchillo y del hacha comparten, en alto vuelo poético, el imperio de la conciencia matriarcal.

2.4.4. La luna, la iniciación y la muerte ritual en “El indio Manuel Sicuri”

Ahora bien, de acuerdo con la luna y la iniciación, en otras palabras, “así como la luna muere y resucita, así nosotros revivimos después de la muerte”²²⁴ (Frazer, citado en Eliade, 1954:172).

En diversos mitos, existe la creencia de que la luna envía “mensajes” a través de los animales, entre ellos, el perro, la liebre, el lagarto, por mencionar solo algunos. El mensaje que se trasmite es el siguiente: “así como yo muero y resucito, así tú también tú morirás y volverás a la vida”. Sin embargo, el mensaje no se comunica en el sentido literal al hombre, más bien, se tergiversa, cuyo contenido se cifra al revés, esto es, se niega de que haya resurrección en la luna después de la muerte (1954:172).

Recordemos que en el cuento “El indio Manuel Sicuri” existen dos perros que se describen en apariencia sin “función alguna”, y solo dos veces ladran de manera extraordinaria, la primera cuando llega Jacinto Muñiz a la choza del indio:

Los perros comenzaron a ladrar. Ladraban insistentemente, pero no a la manera en que lo hacían cuando corrían tras una oveja o cuando- lo que pasaba muy pocas veces- algún cóndor volaba sobre el lugar dejando su sombra en la tierra, sino que sus lamentos eran a la vez de sorpresa y de cólera” (Bosch, 1997:165).

La segunda ocasión lo hacen cuando después de que María Sisa es atacada por el cholo peruano, ésta sale corriendo tras su marido para impedir la tragedia: “Animados como si se tratara de un juego, los perros corrieron también, soltando ladridos, pero no tardaron en regresar” (Bosch, 1997:179).

²²³ “Esta sabiduría se encuentra referida a lo vivo en su indisoluble y paradójica unidad de vida y muerte, de naturaleza y espíritu, de orden del tiempo y del destino, de crecimiento, muerte y victoria sobre la muerte [...] esta sabiduría está unida y permanece unida con la tierra, con el crecimiento de lo orgánico y con la experiencia ancestral en nosotros. Es la sabiduría del inconsciente y del instinto, de la vida y de la aferencia”. (Neumann, 1994:89).

²²⁴“Los lazos, muy estrechos, entre las ideas de creación por el agua (cosmogonía acuática; diluvio que regenera periódicamente la vida histórica; lluvia), el nacimiento y la resurrección, se hallan confirmando por esta sentencia del Talmud: “Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento y la de la resurrección de los muertos”. (Eliade, 1972:64).

Siguiendo la tradición arcaica, en el cuento, los perros fungen como “mensajeros de la muerte” y son símbolos lunares: “El perro, porque se ve su silueta en la luna o por ser el antepasado mítico de la tribu (Eliade, 1954:164). Los perros ladran incesantemente y con rabia por el cholo peruano.

Por otra parte, en África, en Australia, en las islas Fidji, entre los Ainu, entre otros, el rito de iniciación es muy frecuente en estos lugares, pues las fases de la luna resulta un claro ejemplo de sus creencias en la resurrección, no menos, en la apología cristiana: “*Luna per omnes menses nascitur, crescit, perficitur, minuitur, consumitur, innovatur*”, escribe San Agustín (citado en Eliade, 1954: 172).

Así, la luna en las ceremonias de iniciación, las cuales consisten en experimentar la muerte ritual acompañada del “renacimiento” y, según Eliade, en este rito, el iniciado adquiere su verdadera personalidad de “hombre nuevo”. Por ejemplo, en el libro *Tratado de historia de las religiones*, se lee:

En ciertas ceremonias de iniciación chamánicas se “corta en pedazos” al candidato, como a la luna (son innumerables los mitos que refieren el drama de la luna, fragmentada o pulverizada por Dios, por el Sol, etc. En las iniciaciones osíricas aparece también este modelo arquetípico [...]) Entre la muerte y la iniciación hay una evidente similitud [...]) Así como la iniciación mística consiste en una muerte ritual, la muerte puede ser asimilada a una iniciación. Plutarco llama “victoriosas” a las almas que logran alcanzar la parte superior de la luna; llevan una corona, como los iniciados y los vencedores (1954: 173).

Para Eliade desde “la perspectiva lunar” la muerte del hombre y la muerte periódica de la humanidad resultan imprescindibles, asimismo, los tres días de tinieblas que anteceden a la luna en su “renacimiento”. Por tanto, “la muerte del hombre y de la humanidad son indispensables para que éstos se regeneren (1972:85).

En el cuento “El indio Manuel Sicuri”, con respecto a Mircea Eliade, en la “ceremonia de iniciación chamánica”, el indio aimará “corta en pedazos” al cholo peruano como mimesis de la luna, por lo que esta muerte ritual resulta en elevado dramatismo. Empero, el alma del cholo que pasará a ser “hombre nuevo”, “regenerado”, llevará el peso moral de haberse robado (entre otros males) la corona de la Virgen, sin embargo, ésta será devuelta a “mamita la Virgen”:

[...] y como un relámpago también saltó hacia atrás y dejó caer el hacha. El golpe fue seco, en el hueso del antebrazo, y Jacinto Muñiz cayó sobre su costado derecho, aunque no del todo sino doblado, casi de rodillas.

[...] Manuel Sicuri temió que iba a caerse, y para librarse de ese peligro volvió a blandir el hacha y la dejó caer en el brazo izquierdo del cholo. Lo hizo con tal fuerza que oyó el chasquido del hueso.

[...] Entonces Manuel Sicuri levantó de nuevo el hacha y golpeó. Esta vez lo hizo más seguro de sí; golpeó en el cuello, cerca de la cabeza, inclinando el hacha con el propósito de que por lo menos una punta penetrara algo en el pescuezo del cholo. La cabeza de Jacinto Muñiz se dobló como un muñeco y golpeó la tierra (Bosch, 1997: 186-187).

Manuel Sicuri esperó todavía cosa de un cuarto de hora más, al cabo del cual, convencido de que el cholo Jacinto Muñiz jamás volvería a la vida, se levantó, se puso su hacha en el hombro y salió en busca de la corona. “Hay que devolvérsela a mamita”, pensó. Y con la luna ya casi a medio cielo, el indio emprendió el retorno (Bosch, 1997:188).

De acuerdo con Eliade, podemos decir que el sacrificio de iniciación lunar, en “El indio Manuel Sicuri”, lleva la sentencia “del nacimiento y la de la resurrección”. En un sentido simbólico, el indio aimará le ha dado muerte al cholo con tres hachazos, lo ha cortado a pedazos como a la luna. Y, “así como yo muero y resucito, así tú también tú morirás y volverás a la vida”. En este sentido, en el mundo arcaico, la luna con su carácter potestativo, en palabras de Eliade, revela al hombre con patetismo, pero también con un halo esperanzador en su deseo de aspirar a la inmortalidad:

El mundo inferior, mundo de las tinieblas, está representado por la luna agonizante (cuernos=cuartos de la luna; signo de la doble voluta= dos cuartos en dirección opuesta; superpuestos y atados uno a otro= cambio lunar, anciano decrepito y huesudo). El Mundo superior, el Mundo de la vida y de la luz naciente, está representado por un tigre (monstruo de la oscuridad y de la luna nueva) de cuyas fauces sale el ser humano, representado por un niño (antepasado del clan, asimilado a la nueva luna=Luz que vuelve” (Hentze, citado en Eliade, 1954:179) [...]

El simbolismo de la salida de las “tinieblas” aparece tanto en los rituales de iniciación como en las mitologías de la muerte, del drama vegetal (simiente enterrada, “tinieblas” de las que saldrá una “planta nueva”, neófito) o en la concepción de los cielos “históricos”. A la “edad sombría”, Kali-yuga, tras una disolución cósmica (*mahapralaya*) una era nueva, regenerada (1954: 180).

Para Eliade, “la época sombría es asimilada a la oscuridad, a la noche cósmica”, y la muerte puede ser “valorada” en sí misma como “el simbolismo de las larvas en las tinieblas, del sueño invernal, de las semillas que se descomponen en el suelo para hacer posible una forma nueva” (1954: 180). De ahí que, en el cuento, se manifieste el simbolismo lúgubre del cholo peruano, quien dormirá en “sueño invernal” bajo el horizonte lunar de esa “noche cósmica” en la puna del altiplano boliviano.

Por lo demás, para Mircea Eliade, aun cuando la idea de Dios y las experiencias religiosas que aparecen desde los tiempos más remotos, llegaron a veces a ser remplazadas por otras “formas” religiosas como el totemismo, culto a los antepasados, grandes diosas de la fecundidad, entre otros; éstas respondían con más prontitud a las necesidades religiosas de la humanidad “primitiva”. En el horizonte de los arquetipos y de la repetición, el terror a la historia, cuando se puso de manifiesto, pudo ser soportado. Así, desde la “invención” de la fe en el sentido judeocristiano para Dios todo es posible, porque el hombre apartado del horizonte de los arquetipos y de la repetición solo puede defenderse a través de la idea de Dios. Según Eliade, el hombre al presuponer la existencia de Dios conquista, no solo la *libertad* en un universo regido por leyes (la “inauguración” de un modo de ser nuevo y único en el universo), sino también la

certeza de que “las tragedias históricas tienen una significación transhistórica”, a pesar de que esta concepción no sea del todo dilucidada para el hombre moderno, evidentemente, situación que lo pone en vilo, más aún, acosado por el infinito terror de la humanidad (1972: 148-149).

Desde esta perspectiva y, en un sentido recto de la palabra, habrá de decir que:

El cristianismo se afirma sin discusión como la religión del “hombre caído en desgracia”: y ello en la medida en que el hombre moderno está irremediablemente integrado a la *historia* y al *progreso*, y en que la historia y el progreso son caídas que implican el abandono definitivo del paraíso de los arquetipos y de la repetición (Eliade, 1972: 149).

Juan Bosch con su visión de la “ontología primitiva”, así también del hombre moderno que padece la agonía, el infortunio y comparte la “caída” de la condición humana, concluye su cuento así:

[...] Ocurrió que en su cabeza estalló una pregunta, como de una tormenta estalla un rayo; una pregunta para la cual él no hallaba respuesta [...] ¿Por qué, tática Dios, sucedían cosas así? Pero Manuel Sicuri no hizo la pregunta en voz alta” (Bosch, 1997:189).

2.4.5. La conciencia matriarcal y la luna en “El indio Manuel Sicuri”

Según Ortiz-Osés, la conciencia matriarcal está sujeta a un *yo*, por ello se le denomina conciencia, no obstante, el *yo* se encuentra debilitado frente a la totalidad de la psique. Así, este *yo* matriarcal es pasivo, y más que producir conceptos, “es asaltado por “ocurrencias”, por “intuiciones”, por “presentimientos” que tienen un carácter simbólico” (1994:47). Pero además, para Neumann (discípulo de Jung), en la fase del *yo*- conciencia en su estadio infantil (o inconsciente), contiene el mito representado por el arquetipo de la Gran Madre. En palabras textuales del autor:

Matriarcado y patriarcado son, pues, niveles psíquicos en los que el grado de desarrollo de la conciencia y del inconsciente es tan distinto como el modo en que aquella se emplaza con respecto a este. Matriarcado no significará, entonces, el mero dominio del arquetipo de la Gran Madre, sino, más generalmente, una situación psíquica global en la que lo inconsciente (y lo femenino) tiene dominancia, y en la que la conciencia (y lo masculino) no ha alcanzado aún su independencia. En este sentido puede calificarse como matriarcal a una religión, a una neurosis, pero también a un nivel de desarrollo de la conciencia. Patriarcal, por su parte, no significa el dominio del hombre, sino la dominancia de una conciencia masculina que logrado separar el sistema consciente-inconsciente y que se ha establecido de un modo relativamente sólido (1994: 51-52).

Pues bien, el símbolo de la luna, que es característico tanto para el *Uroboros* patriarcal como para la conciencia matriarcal, resulta plurívoco, esto es, hace referencia a lo femenino y a lo masculino e incluso, tiene su relación con lo hermafrodita²²⁵.

²²⁵“Aunque a veces el sol aparece en el mito como la esposa de la luna, es más frecuente encontrar a la luna como esposa del sol. La fase de luna nueva puede ser contemplada ya sea como muerte de la luna femenina por el abrazo del sol, ya sea como la muerte del bondadoso hombre-luna por el abrazo de la malvada mujer-luna; puede ser interpretada como la muerte de lo femenino tras la consumación del

En el mundo arcaico cada fase de la luna resulta fundamental, ya que manifiesta la esencia de la luna. Por ejemplo, en el estrato patriarcal posterior al sol puede ser masculino y la luna femenina, esto es, ambos pueden adoptar cada sexo, incluso la luna puede tener el significado masculino, como en su fase matriarcal; no obstante, la relación que guarda el sol y la luna, en su carácter mitológico, experimenta, con frecuencia, la representación simbólica de ambos. De acuerdo con Neumann, el orden patriarcal del mundo consiste, precisamente, en la inversión del orden matriarcal anterior, es decir, la dominancia de lo femenino. De ahí que, en lo matriarcado la luna aparezca como divinidad masculina de la noche, simultáneamente, como su niño y su hijo, o el hijo muerto (luna nueva); más aún, el sol y el día aparezcan como lo naciente. La luna, en su dependencia de lo masculino y, en su sentido de maternidad, que engendra lo nocturno femenino, en esta fase, la luna puede tener el carácter del mundo superior y de vida, en tanto que el sol, un mundo inferior con carácter nocturno. “Pero en cualquier caso la *femineidad* que muere en la luna nueva y que es recibida en la muerte por el sol es en todo caso el principio dominante” (1994:58). A pesar de que la luna muera en la nueva, y su vínculo sea de vida y muerte con el sol, sus fases, en el nivel matriarcal, corresponden a lo femenino.

Cabe añadir que en el estado matriarcal, el peso recae sobre las apariciones del cielo nocturno, esto es, la fase representa una psicología de la noche y de la luna. En un sentido recto de la palabra: “El mundo solar-diurno de la conciencia está menos acentuado, porque en esta fase la humanidad vive todavía más en lo inconsciente que en la conciencia, y porque todavía no ha efectuado el desarrollo que culmina en la autoconciencia patriarcal [...]” (Neumann, 1994:59-60).

La luna, en su simbología celeste que se transforma, crece y mengua, tiene como foco de atención la vida de la humanidad (“Uroboros alimenticio”). Es decir, el alimento y la fertilidad. La luna ocupará desde los rebaños hasta el mundo de lo femenino (Neumann, 1994:59-60). Incluso:

nacimiento y como muerte de lo femenino tras el abuso sexual, pero también como reanimación de la luna muerta de hambre por la señora-sol que la alimenta. Si la luna y el sol son hermanos, puede entonces la luna ser una vez masculina y otra femenina, y su alejamiento mutuo y reaproximación puede ser interpretada como la nostalgia de la luna masculina por su hermano-sol o como nostalgia del hermano-sol por la hermana-luna, pero también puede significar la huida de la luna femenina ante el sol masculino que le persigue y el deseo de la luna femenina hacia el sol masculino.

[...] La luna, en sus distintas fases, por ejemplo, en cuarto creciente y cuarto menguante, puede ser contemplada como masculina mientras que en el plenilunio lo sea como masculina, conduce a la opinión, asimismo extendida en la mitología, de que la luna sea hermafrodita”. (Neumann, 1994: 56).

A esta fertilidad²²⁶, que es venerada por la humanidad en la mujer como dueña del seno engendrador y del pecho nutriente, de las flores y del crecimiento, le pertenece desde el principio el ritual de fertilidad, que representa el esfuerzo de la humanidad por influir, con ayuda de la magia, sobre los poderes numinosos de los que dependen el alimento y, con él, la propia vida. Por eso la fertilidad depende de la actividad mágica de lo femenino, sobre la cual se encuentra la luna como potencia transpersonal que la dirige. Encantamiento, magia y también inspiración y adivinación pertenecen tanto a la luna²²⁷ como a lo femenino, que es chamán y sibila, profetisa y sacerdotisa (Neumann, 1994:61).

Para el discípulo de Jung, en el plano espiritual, la actividad más original del inconsciente es la ocurrencia, cuya característica es su imprevisibilidad “caprichosa”, lunar, que primitivamente le corresponde a lo femenino. En este sentido, la ocurrencia y la intuición son manifestaciones de la fortaleza espiritual del inconsciente, *lumen naturae*, esto es, en palabras de Jung: “La luz natural es una comprensión intuitiva de las circunstancias, un modo de iluminación” (citado en Neumann, 1994:65). Así, el “numen” experimenta en su proyección sobre la luna, el símbolo espiritual central del inconsciente vinculado con lo femenino, lo que se considera como la figura del punto central de la “conciencia matriarcal”. En términos de la psicología analítica, “la luna representa el centro arquetípico del mundo-espíritu-ánimus femenino”, dice Neumann.(1994:66).

Como hemos visto a lo largo de la exposición, el universo aimará del “El indio Manuel Sicuri, se manifiesta a la luz de la luna, es decir, en el matriarcado, donde “el yo se encuentra bajo el influjo del inconsciente”, en un estado de embriaguez tejido por los hilos del instinto de María Sisa, de Manuel Sicuri, de Jacinto Muñiz, de los yokallas (niños), del juez y del chasquis: “El chasquis había caminado de noche para aprovechar la luna y arribó a la casa de Manuel Sicuri antes que él” (Bosch, 1997:188). En el cuento, la luna tiene su correspondencia con María Sisa que “teje todos los destinos”: “la lana, que pacientemente iba hilando María Sisa, la mayor parte de la veces mientras se hallaba sentada a la puerta de la choza” (Bosch, 1997:163). Ella, la hilandera²²⁸, teje el

²²⁶ “[...] El vínculo orgánico que une a la luna y la vegetación están fuerte, que muchísimos dioses de la fertilidad son a la vez divinidades lunares; por ejemplo, la diosa egipcia Hathor, Istar, la Anaitis irania, etc. En casi todos los dioses de la vegetación y de la fecundidad, sobreviven atributos o poderes lunares, incluso cuando su “forma” divina ha adquirido total autonomía”. (Eliade, 1954:162).

²²⁷ “Hay un rasgo arquetípicamente masculino de la luna, extendido por toda la tierra [...] la luna funge como “señor de las mujeres”, como su amante, incluso como su auténtico esposo, frente al cual el hombre de carne y hueso sólo aparece como un “esposo putativo”. La luna es el señor de la vida propiamente femenina que comienza con la aparición de la menstruación, la cual es considerada precisamente como el resultado de la violación y “desfloración psíquica” de la mujer por parte de la luna”. (Neumann, 1994: 62).

²²⁸ “[...] La luna “liga” entre sí, por sus normas, un sinnúmero de realidades y destinos. Armonías, simetrías, asimilaciones, participaciones, etc., coordinadas por los ritmos lunares, constituyen una “trama”

destino del cholo, de su marido, de ella misma y de su familia. Es más, el del mundo irracional, porque “el mundo sublunar no es sólo el mundo de las transformaciones, sino también de los sufrimientos, el de la historia” (Eliade, 1954:179):

En el cuento, la luna se presenta como *la divinidad masculina de la noche*. El narrador nos dice que Manuel Sicuri “En toda esa *noche*²²⁹ no había pensado en ella” (Bosch, 1997: 1888), pero sabemos que María Sisa es el móvil del crimen y castigo. La luna es *plurívoca*, como objetivamente ha señalado Neumann. Es la sustancia que con sus fases ctónicas, bondadosas, mágicas, “purifica”, “bendice”, “mide” “hila”..., polarizan el bien y el mal; la muerte, la fertilidad y el destino. El indio aimará, empujado, guiado por el instinto, (en conjuro con la luna) ha de cumplir el funesto destino. En el cuento, el acto ritual²³⁰ de muerte lleva implícito la conciencia matriarcal o lunar que no se separa del inconsciente.

La luna, *la señora de todo lo vivo*, confabula con Manuel Sicuri y tiene potestad sobre el mundo arcaico, incluso sobre el mundo sublunar. Así, pues, “La luna, independientemente del nivel de desarrollo de la conciencia e independientemente de que aparezca como dominante en la psicología masculina o en la femenina, se encuentra vinculada de un modo esencial con lo femenino” (Neumann, 1994:59-60); lo que explica, quizá, “el poder numinoso” de María Sisa sobre su marido. María Sisa es la figura arquetípica de la Gran Madre. Empero, no ha de negarse que “la conciencia matriarcal” le pertenezca a todos los personajes del cuento, según Neumann, es pertenencia de la historia de la humanidad.

sin fin, una “red” de hilos invisibles, que “liga” entre sí a hombres, lluvias, vegetación, fecundidad, salud, animales, muerte, regeneración, vida *post mortem*, etc. Por esto, en muchas tradiciones, la luna, personificada en una divinidad o representada por un animal lunar “teje” el velo cósmico o los destinos de los hombres.

[...] Aparecen las síntesis Luna- Tierra- Madre con todo lo que significan (ambivalencia bien-mal; muerte y fertilidad; destino)”. (Eliade, 1954:176-177).

²²⁹ La cursiva es mía.

²³⁰ “En otros términos, la conciencia matriarcal depende del estado de ánimo, de la concordancia con el inconsciente. Esta dependencia de la luna puede ser valorada negativamente como inestabilidad y como capricho, pero, si lo es positivamente, le proporciona a la conciencia un trasfondo que actúa como suelo de resonancia y que representa una peculiaridad especial y altamente positiva de la conciencia matriarcal. Este carácter de concordancia [*Übereinstimmung*] y de estado de ánimo tiene algo fuertemente musical, por cuanto que depende del ritmo, de los tiempos y de las mareas, del hinchamiento y deshinchamiento, del crescendo y decrecendo. Por ello la música y la danza con su acentuación rítmica juegan un papel muy importante para la regulación y la producción de la conciencia matriarcal y para la unanimidad que ella define entre el yo, lo femenino y el espíritu lunar”. (Neumann, 1994:71-72).

En el cuento, llama la atención que después de la muerte del cholo Jacinto Muñiz: “Manuel comenzó a preparar su aculico de coca y ceniza y a pensar en María” (Bosch, 1997: 188). Esta secuencia de acción, quizá, afirma la hipótesis de Neumann: “la conciencia matriarcal” que no solo es rasgo arquetípico de la mujer, sino también del hombre. La potestad del inconsciente encarnado en la humanidad. En otras palabras, un estado inconsciente como el de los yokallas:

La conciencia lunar es más concreta y más próxima a la realidad de lo vivo y, lo patriarcal más abstracto y más lejano a la realidad. La conciencia matriarcal quedará, así, ubicada simbólicamente no en la cabeza, sino en el corazón” (1994:79).

En la India el corazón, que está cósmicamente vinculado con la luna, es considerada como la sede del Mana, de un órgano psíquico del espíritu que pertenece a la raíz humana y que es el lugar de aparición de la divinidad más elevada que se revela. Este corazón-centro de la conciencia matriarcal, que se encuentra referido al tiempo cualitativo de la luna, sirve de orientación válida para todo proceso de crecimiento y de transformación (1994: 80).

Como hablábamos líneas arriba, Manuel Sicuri se rige, para dar muerte al cholo, por el universo luminoso. De acuerdo con Neumann, *este corazón-centro de la conciencia matriarcal*, no es más que el universo lunar:

Sabía que esa era la dirección que llevaba el peruano y que no iba a cambiarla; se lo decía su instinto, se lo decía el corazón [...]

Él lo sentía; él veía ya el final, y sin embargo su corazón no se apresuraba. Iba natural y resueltamente a convertir su resolución en hechos, y eso no le excitaba porque él sabía que así debía suceder y así tenía que suceder (Bosch, 1997: 180-181).

[...] María²³¹ dijo a gritos que en la vivienda no había donde [...] pero además su instinto de mujer le decía que había algo siniestro y perverso en ese duro rostro que se acercaba (Bosch, 1997:166).

De acuerdo con Neumann, que sea el corazón y no la cabeza, la sede de la conciencia matriarcal, representa, en general, el yo de la conciencia patriarcal. En otras palabras, el *yo-cabeza* con la que estamos familiarizados, “no sabe nada de lo que le precede en el centro profundo de la conciencia que es el corazón” (1994:80), según Neumann, el yo matriarcal, en su carácter pasivo, es asaltado por “ocurrencias”, “intuiciones” y “presentimientos”.

En el cuento, la cabeza del cholo peruano es comparada con la de un muñeco, vacía. En un sentido simbólico, el indio aimará, después del tercer hachazo, se sienta cerca de la cabeza²³² del agónico cholo para escuchar el último latido del corazón:

²³¹ “Con respecto a la simbología del embarazo de María Sisa, en términos de Neumann, podemos decir que: [...] lo femenino acepta realmente la fase de la conciencia matriarcal y su simbólica, y quiere quedar embarazada, parir, alimentar, cuidar, etc., haciéndose mujer hacia afuera, no hacia adentro. Lo femenino tiene la conciencia matriarcal inscrita “en el cuerpo”. (1994:91-92).

²³² “El culto de los cráneos, por ende, sería la primera manifestación religiosa del psiquismo humano. Este predominio axiológico atribuido a la “cabeza” se encuentra en nuestros días no sólo entre los “cazadores de cabezas” de Oceanía o las Filipinas, en los cultos craneanos del Dahomey, Alaska y Borneo; sino que,

[...] Manuel Sicuri se sentó cerca de su cabeza y se puso a oír la cada vez más apagada respiración del moribundo. Puesto que iba a morir ya, Manuel Sicuri no volvería a golpearle, pero no se movería de allí mientras no estuviera seguro de que había expirado (Bosch, 1997:187-188).

En líneas generales, en “El indio Manuel Sicuri”, la conciencia matriarcal y la luna, descansan, perennemente, en esta bella imagen poética y, paradójicamente, patética: “[...] En el mango y en el hierro del hacha destellaba la luna” (Bosch, 1997:181); otro ejemplo es: “[...] y todavía su siniestro ojo²³³ resplandecía y en todo su rostro, iluminado por la luna, podían apreciarse el odio y la maldad” (Bosch, 1997:187). Por lo demás, para Neumann, “la luna aparece así frecuentemente como el símbolo universal del inconsciente” (1994:76), porque

[...] La luz de la luna es la primera luz que ilumina el oscuro mundo del inconsciente, del que ella ha nacido y con el que está unida, y todo lo que crece, todo lo infantil, lo creador y lo femenino se mantiene fiel a esta vinculación con el espíritu lunar (1994. 93).

Para concluir, habrá de retomar a Mircea Eliade con respecto a la concepción lunar, donde ésta revela al hombre su propia condición humana, de manera que él se “mira” y se “encuentra” en la vida lunar. De allí que, el simbolismo y la mitología lunar resulten dramáticas en “El indio Manuel Sicuri”; no obstante, “consoladoras” en nuestra condición de fragilidad humana, porque la luna, como sabemos, rige la muerte, la fertilidad, el drama, la iniciación... Pero también la descomposición de la psique. Como lúcidamente ha señalado Erich Neumann, “el yo se encuentra bajo el influjo del inconsciente”, de ahí el imperio de la conciencia matriarcal, el arquetipo lunar sobre la condición humana.

Por ejemplo, en los estadios más arcaicos, el hombre a sabiendas de su condición en el Cosmos, en su deseo de trascendencia concreta, se ha valido a través de la religión y de la magia, empero en su condición humana, se le impone el universo lunar, situación que pone de manifiesto el primer intento del hombre por trascender “su modo de ser lunar” (Eliade, 1954:180- 181):

asimismo, el “civilizado” regresa fácilmente a la práctica del *scalp* y la caza de cabezas, como lo hicieron los franceses y los ingleses en América del Norte en el siglo XVIII y los alemanes guardianes del *Lager* de Buchenwald en el XX. A decir verdad, los etnólogos disciernen dos rituales distintos según se trate de parientes o enemigos; pero la veneración del símbolo cabeza es la misma en ambos casos-ya sea entre los andamanes, los papúes, los indígenas de Bolivia, que conservan piadosamente los huesos craneanos de sus prójimos en un cesto, o entre los jíbaros, los dayaks de Borneo, los mundurucus de Brasil, que practican la conservación de las cabezas cortadas al enemigo”. (Durand, 2004:146-147).

²³³“La multiplicidad de rostros y de ojos alude a la descomposición, a la disolución psíquica, que es, en su raíz, la idea de lo demoníaco (desgarramiento) contrapuesta a la voluntad mística de integración en lo Uno”. (Cirlot, 2018: 346).

El destino metafísico de la luna es vivir sin dejar de ser *immortal*, conocer la muerte como reposo y como regeneración, pero no como final. Ese es el destino que el hombre trata de alcanzar con sus ritos, símbolos y mitos (Eliade, 1954:162).

CAPÍTULO III

LA IMAGEN POÉTICA EN LA NARRATIVA DE JUAN BOSCH

3.1. Un pasado histórico en *El oro y la paz*

La historicidad es también para Zambrano, como lo fue para Heidegger, condición y sustrato de la ontología en el sentido de que un hombre despojado de su pasado, alejado de él, olvida, paulatinamente, algo de su ser, de ese ser en el que consiste, según ella, en gran medida la herencia que individualmente porta el hombre en su cultura. La historia, pensaba Heidegger, es la unificación de todos los destinos [...] es el lazo fundamental que les confiere unidad y determinación. Pero la historia, sin la poesía que rescata el profundo latido de los orígenes, sería una mera sucesión de datos faltos de sentido que, por otra parte, sin la razón permanecerían inconexos. Poesía e historia, alumbrados por la razón, permiten que el hombre se descubra en su ser. Por ello puede decirse que el destino del hombre reside y se forja en su pasado (Maillard, 1992: 49-50).

*El oro y la paz*²³⁴, novela que vio la luz en 1975, pero que fue concluida su redacción en Puerto Rico en el año 1964²³⁵. El mismo año de su publicación obtuvo el Premio de Literatura “Manuel de Jesús Galván”:

El contenido significativo de *El Oro y la Paz* cobra primacía en esta novela: el aspecto conceptual predomina sobre el formal. Es decir, el narrador le interesa más historia que la verbalización que la traduce o prefiere destacar más los hechos que formalización.

De ahí el predominio de una técnica lineal y directa, y de recursos estilísticos simples y claros. Las palabras elegidas, las expresiones empleadas, las figuras literarias, los diálogos interpuestos y la forma caracterizante aparecen en *El Oro y la Paz* como resultado de un propósito definido en el narrador: lograr la transmisión de una intención significativa que llegue a un nivel de aprehensión de amplia audiencia y comunicación (Rosario Candelier, 1982:252).

El Profesor Juan Bosch²³⁶ en esta extraordinaria novela, nos ofrece una alta lección de moralidad. Las páginas estéticas se ciñen con la impronta hostosiana:²³⁷ “El destino de

²³⁴ “Dentro de la novelística hispanoamericana la novela “*El oro y la paz*” de nuestro gran escritor Juan Bosch, se emparenta temáticamente con grandes obras de ilustre resonancia, tales como: “*La Vorágine*”, de José Eustasio Rivera, “*El mundo es ancho y ajeno*”, de Ciro Alegría, “*La casa verde*”, de Mario Vargas Llosa y con la novelística de los Sertones [...]” (Gerón, 1993: 265).

²³⁵ Esta novela, según Bosch, fue iniciada en La Habana en 1956* y no fue hasta 1964 que pudo terminarla en Puerto Rico (Pichardo, 2009:41). *Debe haber un error con la fecha de inicio de la redacción que ofrece la autora. Más abajo se lee:

“En palabras del propio Bosch, en una entrevista realizada por Guillermo Piña- Contreras, señala: los apuntes para esta novela los escribió en Cuba en 1957, de donde tuvo que salir en 1958 perseguido por Batista. En 1965, estando en Puerto Rico, le llegaron unas cajas de La Habana donde encontró los papeles escritos años antes y el esquema de la novela. Allí le dio término, pero perdió el manuscrito al tener que dejar el país y volver a la República Dominicana. En la década del setenta, los papeles que dejó en Puerto Rico llegaron a casa de su hermana y entre ellos estaba el original de *El Oro y la Paz*”. (citado en Pichardo, 2009:132).

²³⁶ “La historia de *El Oro y la Paz* responde a una existencia real y a una experiencia vivida por el autor, según manifestara públicamente. No es una “historia inventada”, sino “el retrato de una vida”, en consonancia con la concepción de la novela de Juan Bosch. En *El Oro y la Paz* el elemento humano, el elemento histórico-narrativo y el elemento natural son reales”. (Rosario Candelier, 1982:252).

cada uno está en la educación que se le haya dado. Para que su conducta sea buena, el hombre tiene que ser mejor educado” (Bosch, 1986: 173); “sin leyes no hay sociedad humana, y las leyes sólo tienen valor si cada persona las acepta y las respeta y las hace respetar” (Bosch, 1986:176). Además en la retórica estética de Juan Bosch, la teoría darwiniana y malthusiana está presente en esta maravillosa pieza narrativa.

Por otra parte, no ha de sorprender que el expresidente dominicano, en esta novela, emplee la rigurosa técnica narrativa que bajo el tejido de los hilos narrativos, “en clímax galopantes que re-velan la técnica del cuento como un mecanismo para hacer novela. Y esto me parece nuevo [...] *El oro y la paz* es intensa, pero extensa” (Veloz 2003: 86). No es hiperbólica la observación de Marcio Veloz Maggiolo, pues los XXI capítulos que conforman la novela atrapan al lector con la intensidad de un cuento bien arquitecturado. En la misma línea, Cándido Gerón arguye que: “El oro y la paz” no solamente aplica la técnica del cuento a determinados hechos narrativos, sino que en sí es una continuación “in extenso” de uno de sus cuentos más fascinantes y acabados: El indio Manuel Sicuri” (1993:266).

A saber, la novela ofrece generosas expectativas para un guión cinematográfico. Otro recurso narrativo del que hace alarde Juan Bosch con esmerada sobriedad, es el empleo de la prolepsis y analepsis, así como del monólogo interior de algunos personajes. Pero el alto rigor de la simetría en la estructura novelesca, en mi opinión, es la aportación que erige en pieza narrativa la obra de Juan Bosch²³⁸.

²³⁷ “Lo que en realidad estaba haciendo Hostos en ese momento era sembrar ideas, bajo el principio martiano de cumplir con el deber aunque supiese que no le tocaba sentarse a la sombra del árbol que sembraba [...]

La escuela hostosiana era eminentemente antiescolástica y apegada al método racional en la enseñanza. Uno de sus discípulos en la ciudad de La Vega era el profesor Rafael –*Fellito*– Martínez, quien fue la persona que más influyó en mí” [...] esta era una escuela para formar hombres que sirvieran a un Estado burgués, pero a un Estado burgués liberal”[...] ambos próceres fueron formadores de conciencia. Hostos de conciencia nacional, pero también ética; Bosch de conciencia democrática e igualmente de ética”. (Maríñez, 2009: 19-24).

“Hostos me formó como idealista, y yo luego evolucioné en el pensamiento materialista-histórico, es decir, que con ese prisma es que veo la vida, aprendido y bebido de la fuente de Carlos Marx y Federico Engels. Pero en ningún caso me avergüenzo de haber sido idealista. Me hubiera avergonzado traicionar a Hostos después de haberlo conocido. Y no lo traicioné”. (Bosch, en Bosch C., 2016: 103-104).

²³⁸ “La novela se llama *El oro y la paz*, y plantea el problema de qué debe buscar el hombre en la vida, si el oro o la paz, si el poder o la belleza, si el bien o el mal; este es el problema que se plantea en la novela”. (Bosch, en Campra, 1998: 137-138).

En esta novela de corte existencialista y socio-realista, el autor de “La mancha indeleble” centra la mirada, nuevamente, en el binarismo civilización y barbarie para poner de relieve la paz perdida en la selva amazónica y, el oro, la riqueza buscada a costa de la vida.

El oro y la paz es una novela de destellos latinoamericanos que evoca nuestro pasado histórico, la conquista española, en términos de Eduardo Galeano²³⁹, aún con “las venas abiertas”. De ahí, en la novela, deliberadamente, la presencia de personajes con diferentes nacionalidades: española, italiana, escocesa, estadounidense, francesa, alemana, chilena y boliviana.

La historia novelada es como sigue: Pedro Yasic, joven chileno, impasible, ambicioso, resentido, frío y calculador, emprende la aventura de buscar oro tras la confesión, en el lecho de muerte, de su tío, a quien no había visto en treinta años. Precisamente el día de la muerte del tío, viaja desde La Paz hasta Tipuani, Bolivia²⁴⁰, junto con tres indios aimarás. Y con la “fantasmagórica” compañía del tío muerto, Pedro Ibáñez: “Si te equivocas, lo perdemos todo, Pedro; lo perdemos todo”. “Lo perdemos todo”, como si a él fuera a tocarle algo” (Bosch, 1986:25). En Tipuani, Pedro Yasic sigue al pie de la letra las instrucciones del tío muerto. No debe haber errores. Nadie debe saber que él es sobrino del viejo Pedro Ibáñez, pues el plan de sacar oro de allí, se vería arruinado.

El botánico Alexander Forbes, buen anfitrión y hombre noble, además de su desbordada pasión por la ciencia, colecciona flores y vende las semillas a Holanda e Inglaterra. El viejo Forbes llega a la selva y se queda internado allí, tras la frustrada búsqueda de su hijo que había desaparecido en la selva. El hijo de Forbes, desde

²³⁹“*Los metales arrebatados a los nuevos dominios colonias estimularon el desarrollo económico europeo y hasta puede decirse que lo hicieron posible [...] por cierto, aunque a España pertenecían las fuentes de la plata americana [...] La Corona estaba hipotecada. Cedía por adelantado casi todos los cargamentos de plata a los banqueros alemanes, genoveses, flamencos y españoles [...]*

Un memorial francés de fines del siglo XVII nos permite saber que España sólo dominaba, por entonces, el cinco por ciento del comercio con “sus” posesiones coloniales de más allá del océano, pese al espejismo jurídico del monopolio: cerca de una tercera parte del total estaba en manos de holandeses y flamencos, una cuarta parte pertenecía a los franceses, los genoveses controlaban más del veinte por ciento, los ingleses el diez y los alemanes algo menos. *América era un negocio europeo*”. (Galeano: 1971:40-42).

²⁴⁰Recordemos que Juan Bosch vivió también el exilio en Puerto Rico, Cuba (en el país cubano “dieciocho o diecinueve años” según él refiere), de allí pasa a México. Otros son: Bolivia, Costa Rica, Venezuela, Chile, Perú, Brasil, Argentina, Panamá, Curazao y Europa.

Inglaterra había llegado a la amazonia, junto con un amigo alemán para buscar una ciudad perdida: Machupichu. Es en la casa del botánico Forbes donde Pedro Yasic conoce al siciliano Salvatore Barranco, hombre de mirada fiera, cazador de cocodrilos, de nutrias y de aves. El italiano Barranco había salido desde Tánger hasta el puerto de Veracruz, México, impulsado por el infortunio de la guerra. No obstante, la ilusión de su niñez acompañaba ese viaje, pues muy en el fondo él siempre había deseado vivir no en el Norte de América²⁴¹, sino en Sudamérica. En su viaje “arreglado” por Carlos un oficial español republicano que se encontraba viviendo en Cuernavaca, México, desde hacía dos años como exiliado por causa de la guerra civil española, lo acompañan su esposa española, Angustias y por supuesto Magdalena esposa de Carlos, el oficial. Al llegar a México y a pesar de que aún no había anclado el barco en el puerto de Veracruz, el oficial se entera de que su mujer trae un niño en brazos y piensa que ha sido traicionado, compra un revólver, alquila una lancha y va en busca del barco “El Quanza” donde venía Magdalena, la mata y también al hijo que era de Angustias y de Salvatore. A partir de esta tragedia empieza el eterno sufrimiento de la madre. Angustias vive aferrada a la tumba de su hijo, por tanto, Salvatore decide llevarla a vivir al lugar imaginario de su niñez, a la vasta región de la amazonia... y conocer las grandes mariposas de variados colores que su tío le había narrado.

Evidentemente, para Pedro Yasic, Salvatore Barranco con sus conocimientos de la selva, ve en él la persona adecuada para atravesar la selva amazónica y sacar el oro de Tipuani. Así, colma el hastío, el disgusto de su trabajo de cazador de animales, pero sobre todo, guiado por el deseo de hacerse rico como Pedro Yasic. En sociedad ambos logran extraer el oro con la ayuda de los indios aimarás (sus delatores) treinta kilos, no obstante, la desavenencia de la selva les impide llegar a feliz aventura.

En la travesía, son cuatro personas que se internan en la selva, sin embargo, solo Pedro Yasic y Salvatore Barranco saben el secreto del viaje, pues guardan el oro en pieles de nutria sobre sus espaldas. Salvatore enferma y Angustias, mujer enfermiza que ha vertido todo su odio hacia su marido desde que fue arrebatada de la tumba de su hijo, en su rencor acumulado, decide no darle los antibióticos a su marido y los tira a la selva. El siciliano Barranco muere y, por tanto, las posibilidades de salir vivos y con oro

²⁴¹ “Aunque por algún tiempo estuvo contaminado por el sueño americano: <<“su sueño era reunir dinero suficiente para irse a Estados Unidos, aspiración de todos los sicilianos que salían de su isla”>>. (Bosch, 1986:68).

de allí cada vez son más difíciles. El mal de Angustias empeora, la locura la invade y mata (porque cree que iba a ser violada) de un disparo al joven misionero estadounidense John Caldwell, quien solo los acompañaba en un tramo de la travesía. Ambos personajes mueren a la luz de la luna.

Los dos solos en la selva y sin “el salvador” que los guíe, Pedro Yasic y Angustias siguen su viaje como autómatas. Ahora, Angustias carga con el oro de Pedro Yasic, mientras que éste va desperdigando, escondiendo, enterrando, una parte del metal maravilloso en la selva. La locura de Angustias se desvela, abruptamente, cuando Yasic en su necesidad de alimento dispara y mata a un monito (arrebataado de su madre). Angustias enloquecida grita: “-Mi hijo! ¡Han asesinado a mi hijo!” (Bosch, 1986:217). Huye gritando, sin saber que acuestas lleva diez kilos de oro. Pedro Yasic, enfermizo y debilitado se pierde en la selva y es rescatado (sin conocimiento) por unos indios lecos. Pedro Yasic se queda sin oro y, paradójicamente, con las ilusiones perdidas de ponerle una casa a su madre en el Barrio Alto de Santiago, un barrio de ricos, para demostrarle que él era capaz de conseguir una fortuna y no su hermano el Dr. Federico Yasic, abogado de renombre, a quien la madre siempre había querido más que a él. Pedro Yasic es puesto en manos de la justicia al igual que sus ingenuos amigos, José Valenzuela y su hija Sara Valenzuela, joven enamorada en secreto de Pedro Yasic.

Angustias se queda internada en la selva brasilera con una tribu indígena cuidando niños. Una parte del oro es robado por el sargento Juan Arze quien había sido comisionado para perseguir a los saqueadores de oro, el sargento no colma su venganza personal hacia Yasic, pero sí su avaricia.

En la novela, el viejo Forbes, quien busca con pesar a su hijo en la selva, la desesperanza o la esperanza lo lleva a quedarse internado allí. Según él, ha econtrado la paz: “buscando a mi hijo, yo hallé la paz y me dedico a crear belleza” (Bosch,1986: 63), en cambio, “buscar oro es una aventura que corrompe el alma” (Bosch,1986:91) y, “donde hay tanto oro no puede haber paz” (Bosch, 1986:181).

A juzgar por el pasado histórico de América Latina, vislumbramos, por ejemplo, el Nuevo Mundo, la Nueva España; atrás, la sangre derramada, imperios caídos, indios guerreros, sacrificios humanos. Traición y odio: españoles e indios, indios y españoles; españoles/españoles; indios/indios. Navíos, soldados, escopetas, ballesteros, caballos.

Y el oro y la plata que resplandece ante los ojos ajenos. Sustrato religioso²⁴² y la presencia de una lengua: el español. Conquista, empero ¿acaso podemos llamarle heroicidad?

Antes bien, en este encuentro de dos mundos, imbricación del viejo continente y el Nuevo Mundo, en la sociedad colonizada son los bríos del pasado que arrastran la descarnada historia latinoamericana²⁴³.

El oro y la plata que auspició a la corona española por centurias, pero además, a franceses, holandeses, ingleses, flamencos y genoveses, según Eduardo Galeano, gracias a los metales preciosos de América Latina, estos países europeos llegaron a tener un desarrollo económico sorprendente. No obstante, España, que tenía el dominio en el Nuevo Mundo, solo recibía el cinco por ciento de la riqueza.

Por su parte, Carlos Fuentes en su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*, escribe:

Nuestra relación con España es como nuestra relación con nosotros mismos: conflictiva. Y de parejo signo es la relación de España con España: irresuelta, enmascarada, a menudo maniquea. Sol y sombra, como en el ruedo ibérico. La medida del odio es la medida del amor. Una palabra lo dice todo: pasión.

Un trauma se encuentra en el origen de la relación entre México y España: el hecho de la conquista. Qué terrible conocimiento: el del instante mismo de nuestra gestación, con todas sus ternuras y crueldades contradictorias; qué intensa conciencia: la de la hora en que fuimos creados, hijos de madre sin nombre, anónimos nosotros mismos pero conocedores del nombre de nuestro terrible padre; qué magnífico dolor: nacer sabiendo cuánto debió morir para darnos el

²⁴² “[...] la palabra “Evangelio”, es seguramente el que ha acarreado mayor detracción sobre los españoles. Es tarea difícil reconciliar los ampliamente decantados saqueos, matanzas, rapiñas y otros crímenes perpetrados por los primeros aventureros que llegaron al Nuevo Mundo, con la benévola fe cristiana que pretendían traer a los indígenas, en la cual la posteridad ha querido ver sólo una cruel y calculadora hipocresía olvidando que otros españoles, con rara abnegación, consagraron sus vidas a la protección y educación de los conquistados. Mas como ya se dijo, es importante, para juzgar la conducta del conquistador, que nos coloquemos en la época en que le tocó vivir; sólo así se hace palpable que los aventureros del siglo XVI reflejaban en gran medida las actitudes e inconsistencias que prevalecían en su tiempo en toda la Europa occidental. Si el conquistador español parece haber traicionado más preceptos de la civilización que otros europeos en el período de la conquista, se debe, como ya queda dicho, a las circunstancias que lo condicionaban y a que sus tentaciones eran mayores”. (Leonard, 1983:20).

²⁴³ “A decir verdad, el conquistador era hasta hace poco casi un sinónimo de salvaje brutal, de perverso despiadado, de una especie de sanguinario bandido del siglo XVI; pero, repitiéndolo una vez más, esto obedecía al prurito de juzgar su conducta y sus actos fuera de sus condiciones históricas, olvidando que en último extremo era un reflejo del espíritu de la época en que le tocó vivir [...] crueldad, intolerancia e inmisericordia eran características de la vida social, religiosa y económica de todo el Continente; el humanismo aparecía apenas como una norma latente e imperfecta de las relaciones humanas, y el desprecio hacia los derechos inherentes al individuo era universal. Para un conquistador, obrar compasivamente con respecto al vencido equivalía a un signo de debilidad”. (Leonard, 1983:21).

ser: el esplendor de las antiguas civilizaciones indígenas. España, padre cruel: Cortés. España, padre generoso: Las Casas²⁴⁴.

[...] A fin de reencontrar a España, México debió, primero, reencontrarse a sí mismo a través de la luchas por la independencia política [...] México, al reconocerse, acabó por reconocer su auténtica herencia española y defenderla con la pasión de quien ha rescatado a su padre de la incompreensión y del odio (1976: 9).

En Juan Bosch, sobre la histórica Conquista del Nuevo Mundo, se lee:

Se supone que nosotros, por nuestra cultura de origen español, seamos más individualistas que los sajones de Inglaterra.

-Yo tampoco quiero confusiones con esa cultura española-dijo. Nosotros somos más indios que españoles [...] Bosch, 1986:173).

-Racialmente sí; pero culturalmente somos españoles.

-No lo creo –negó Céspedes-, hay una alta proporción de la cultura indígena en nuestro acervo. Pero admito que seamos mestizos (Bosch, 1986:174).

Así, en semejante verosimilitud los pueblos de América Latina no solo comparten el mestizaje, sino el dolor de la Conquista²⁴⁵.

De acuerdo con Eduardo Galeano, la expresión: “tender un puente de plata...”, parece corresponder a la novela *El oro y la paz* de Juan Bosch: “Con la plata que se sacó en Potosí²⁴⁶ pudo hacerse un puente de América a España; con el estaño y otros

²⁴⁴ “[...] Estos abusos y el fanatismo de quienes los llevaban a cabo, son causas de la reputación de crueldad y de brutalidad que ha ganado el conquistador. Se recuerda mucho más la falta de piedad de Cortés y de Pizarro, que las tremendas adversidades que tuvieron que afrontar con un puñado de hombres a gran distancia de sus bases de aprovisionamiento, y las agudas protestas de Las Casas a favor de los indios conquistados han hecho olvidar las dificultades que afrontaban los jefes españoles para establecer un nuevo orden social y económico. La gran publicidad que se da a los actos de barbarie de esos hombres que se enfrentaban a desesperadas situaciones, y a la rapiña ilimitada de individuos que reclamaban los despojos de la conquista, ayudaron a crear entre los celosos contemporáneos de España la llamada “leyenda negra” sobre la crueldad española, que ha perdurado hasta nuestros días a pesar de las indagaciones de una generación de historiadores”. (Leonard, 1983:21).

²⁴⁵ “[...] la espectacular conquista de América por los españoles, se ha explicado como una consecuencia de tres impulsos básicos: “Oro, Gloria y Evangelio”. Aunque esta trinidad de palabras resume con bastante claridad la motivación fundamental del conquistador del Nuevo Mundo en el siglo XVI, su brevedad merece alguna explicación [...] ni hoy ni nunca los habitantes de la península española han tenido como rasgo más acosado que sus vecinos de continentes, el afán de enriquecerse; por el contrario, españoles y portugueses figuran entre los pueblos menos materialistas de la Europa occidental [...] (Leonard, 1983:18-19).

²⁴⁶ “El año de 1545 se descubrió el cerro Potosí, que fue el yacimiento argentífero más grande del mundo. El nombre original del cerro es “Potocchi” que en idioma propio de los indígenas del lugar significa “el que estalla”. Este cerro, que ya fue conocido por los incas, se encuentra en una zona aimara, concretamente en el señorío de los Cara-Caras. De acuerdo a un documento de 1572 en el existía un adoratorio prehispánico, pues el “Jesuita Anónimo” nos dice: “Poco más de dos millas de esta Villa, en el camino Real están dos cerros que los indios desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción y van allí a hacer sus ofrendas y sacrificios”. Este texto explicaría porqué cuando los españoles llegaron al cerro

metales que sacaron Patiño y Aramayo, seríamos un país de millonarios” (1986:178). Extraordinariamente, la fantasía se impone sobre la realidad, pues en verosímil metáfora, el puente de oro o de plata es franqueable, a pesar de los más de 500 años de la conquista española, los hombres, las instituciones, “han cambiado muy poco”, como lúcidamente ha señalado Juan Bosch. En este sentido, no solo han sido españoles quienes han sacado el oro y la plata de América, sino también mestizos: chilenos, mexicanos, bolivianos, peruanos, latinoamericanos:

-Es simbólico- dijo Céspedes-. Igual que los conquistadores, Patiño y Aramayo, esos hombres se llevaron el oro y los indios que trabajaron se quedaron con hambre.

-Sí, efectivamente; no había advertido la semejanza. Ha sido el mismo caso en pequeño, lo cual demuestra que los hombres han cambiado muy poco en cuatrocientos cincuenta años (Bosch, 1986:178).

-Los hombres no; yo diría que las instituciones, porque nosotros no éramos así antes de la Conquista (Bosch, 1986:178).

En la novela, el oro robado por el chileno Pedro Yasic lo convierte en héroe para algunos, mientras que para otros, en envidia, rencor, abominación, corrupción, egoísmo... ilusión:

A menudo se sentía molesto con él. Pedro Yasic tuvo la oportunidad de hacerlo rico y de sacarlo para siempre de Tipuani. Hacerse rico no significaba para José Valenzuela tener millones: un kilo de oro hubiera sido bastante-y dos kilos, mejor; y lo perfecto hubiera sido sacar cinco kilos; sí, eso hubiera sido perfecto; algo con que llegar a Chile y poner un negocio allá [...] (Bosch, 1986. 220-221).

[...] Si esos tiñosos se dan cuenta de que lleva oro, los matan a flechazos. Ya los indios saben lo que vale el oro (Bosch, 1986: 220).

Lo que pasa es que todos sentimos no haber sido Pedro Yasic para hacer lo que él hizo (Bosch, 1986:221).

-Mira, papá, como Pedro hay pocos hombres en el mundo [...]

Para ella el único que se había llevado el oro y el único que cruzaría la selva era Pedro Yasic y nadie más que Pedro Yasic. Pedro era su héroe (Bosch, 1986: 223-223).

En este sentido, para Hegel, la historia universal acoge el encarnado heroísmo de los hombres:

éste no se había tocado. El descubridor de la plata fue el indio Diego Huallpa quien antes de morir declara que “cuatro soldados le enviaron a la cumbre del cerro, habiendo encontrado allí un adoratorio...y fue entonces que descubrió el cerro”. (Cattan, 2002: 51).

[...] Bolivia, hoy uno de los países más pobres del mundo, podría jactarse-si ello no resultara patéticamente inútil- de haber nutrido la riqueza de los más ricos. En nuestros días, Potosí es una pobre ciudad de la pobre Bolivia: “La ciudad que más ha dado al mundo y la que menos tiene” [...] Esta ciudad condenada a la nostalgia, atormentada por la miseria y el frío, es todavía una herida abierta del sistema colonial en América: una acusación. El mundo tendría que empezar por pedirle disculpas”. (Galeano, 2014: 51).

Hegel ve en los héroes o “individuos de la historia del mundo” a los instrumentos de las más altas realizaciones de la historia. Son videntes, conocen la verdad de su mundo y de su tiempo, el concepto, lo universal próximo a surgir y los demás se reúnen en torno a su bandera porque ellos expresan lo que está por suceder. De esto, podemos decir que Hernando Cortés no hace más que seguir su propia pasión y ambición de poder y de riqueza. Según Hegel, la ambición se trata de la *astucia de la Razón* ya que ésta se sirve de los individuos y de sus pasiones como medios para realizar sus fines. En cierto momento el individuo muere o es llevado a la ruina por su propio éxito, pero en cambio la idea universal que lo había producido alcanza su finalidad (Abbagnano, 2007: 542).

Luego entonces, Pedro Yasic, no solo es el héroe de Sara Valenzuela, sino también del desolado pueblo de Tipuani, incluso los hombres llegan a apostar que Yasic atravesaría la selva con todo el oro robado. En *asalto a la razón*, retomando las palabras de Hegel, si *Hernán Cortés no hace más que seguir su propia pasión y ambición de poder y de riqueza*[sic.] para la destrucción de la Gran Tenochtitlan y la conquista del imperio azteca; de manera semejante, en *El oro y la paz*²⁴⁷, la ambición, la ilusión, la avaricia, el poder y la corrupción atrapan a Pedro Yasic, a Salvatore Barranco, al sargento Juan Arze, a José Valenzuela y a todo el pueblo de Tipuani que enloquece por la ambición del oro:

La ambición del pueblo estaba en marcha. Hombres y mujeres hacían preguntas a gritos a los policías que se asomaban a la puerta del cuartel; docenas de niños corrían de un lado a otro dando saltos y creando mayor confusión y enredo del que ya había. Se veían hombres y mujeres, algunos de bastante edad, y jóvenes y niños de ambos sexos, que llevaban bateas de lavar oro (Bosch, 1986:149).

La gente no esperó ni un segundo: comenzó a desparramarse, atropellándose como reses en una estampida. Los que habían tenido la precaución de llevar bateas se tiraban al lugar donde la tierra había sido picada, las llenaban de prisa, a manotadas, y corrían hacia el Tipuani; los que no habían llevado bateas volvían de carrera hacia el poblado a buscarlas (Bosch, 1986:154).

En disimulada simetría la historia de América Latina se repite, un chileno y un siciliano pretender sacar el oro de la selva, pero el boliviano Juan Arze es quien se queda con una parte del preciado metal, lo que pone de manifiesto el imperio de la corrupción de los hombres y de las instituciones:

La vida de los seres humanos tiene mucho de común con los ríos. Hay arroyos que son afluentes de riachuelos; éstos afluyen a otros ríos mayores. María Hinojosa deseaba ser afluente de Sara Valenzuela, pero el sargento Juan Arze quería que Sara Valenzuela afluyera en su vida (Bosch, 1986:45).

²⁴⁷ “Tanto el “oro” como la “paz” son símbolos. La palabra “oro” simboliza “la guerra”, lo inhumano, lo más bajo y deleznable de los instintos del hombre; y la “paz” no es más que una aspiración del ser humano; una utopía aún no realizable y posiblemente nunca lo sea; por más que aspire y luche el hombre en aras de ese ideal, pues él aspira a lo que no puede realizarse porque lleva dentro de sí el germen de la inconformidad, el de la falsa superioridad que confiere el poder alienante o del oro corrupto. El hombre, de manera recurrente siempre está en una cotidiana lucha interna; él lleva la guerra dentro de su anatomía; por tanto, sólo con la muerte puede conseguir esa paz anhelada”. (Gerón, 1993: 272).

Así la dualidad de España-Europa y América Latina, así “el duro rebote de pelota”. En *El oro y la paz*, los ríos Beni y Madre de Dios parecen afluir, agolparse en otro continente²⁴⁸ que en sus aguas lleva el oro y la plata resplandeciente que se “acumula en las naciones europeas emergentes”, pero además, en nuestro continente. En paráfrasis, España tenía el asno que defecaba oro. Sirva de ejemplo:

Como se decía en el siglo XVII, “España es como la boca que recibe los alimentos, los mastica, los tritura, para enviarlos enseguida a los demás órganos, y no retiene de ellos por su parte, más que un gusto fugitivo o las partículas que por casualidad se agarran a sus dientes”. Los españoles tenían la vaca, pero eran otros quienes bebían la leche. Los acreedores del reino, en su mayoría extranjeros, vaciaban sistemáticamente las arcas de la Casa de Contratación de Sevilla, destinadas a guardar bajo tres llaves, y en tres manos distintas, los tesoros de América (Galeano, 2014: 41).

Es América Latina, la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejos centros de poder (Galeano, 2014:16).

Para concluir este apartado, diremos que Juan Bosch, enfundado de los principios hostosianos y platónicos encierra, en el universo textual narrado de *El oro y la paz*, un estrato alto de la dialéctica de la moralidad, Juan Bosch, en esta novela, manifiesta su preocupación por formar hombres de bien, él como Platón no separa lo moral de lo político:

Platón no aceptaba la idea de que haya una moral para el individuo y otra para el Estado. Consideraba que éste se compone de individuos y existe para que los hombres individuales puedan llevar una vida buena. Existe un código moral absoluto que rige a todos los hombres y a todos los Estados (Tomar, 1998: 248).

De acuerdo con Tomar, lo político se acuña en la concepción de los valores humanos, de lo moral. El principio político platónico reside en el beneficio de los hombres, pero no en quien lo ejerce, este *bien-estar* no tiene como base lo material, sino la búsqueda de la felicidad de acuerdo con el código moral ungido por la virtud como práctica, cuyo fin ético responde tanto a lo individual como a lo social (Tomar, 1998: 249).

Si bien, como señala Jarrett Zigon, que la moralidad se aprende y luego se incorpora a la vida, en este sentido, los personajes de la novela carecen de una conciencia ética y moral. En ellos, este *bien-estar* está determinado por lo material: la avaricia del oro como búsqueda de la felicidad.

²⁴⁸ “Las colonias americanas habían sido descubiertas, conquistadas y colonizadas dentro del proceso de la expansión del capital comercial. Europa tendía los brazos para alcanzar el mundo entero. Ni España ni Portugal recibieron los beneficios del arrollador avance del mercantilismo capitalista [...] Fueron otras las comarcas de Europa que pudieron incubar el capitalismo moderno valiéndose, en gran parte, de la expropiación de los pueblos primitivos de América. Europa necesitaba oro y plata [...]” Galeano, 2014: 47-48).

En líneas generales, Juan Bosch, en *El oro y la paz*, desvela su conciencia ética, y a través de su personaje, el científico Alexander Forbes, esboza que:

“El trabajo, el estudio, el arte” (Bosch, 1986:91) hacen posible los sueños, además, “belleza y paz, las dos cosas que el hombre debe buscar en este mundo” (Bosch, 1986:63); “no necesitamos ni oro ni poder; nos basta con la belleza y con la paz del alma” (Bosch, 1986: 63).

-Buscar oro, ¿no es un trabajo, míster Forbes?

-No. Es una aventura que corrompe el alma. El que busca oro quiere encontrarlo inmediatamente; no se resigna a hacerse rico como resultado de una vida de trabajo o gracias a un esfuerzo científico o artístico. El deseo de hallar oro acaba corrompiendo, y ésa es la razón de que la historia del oro esté envuelta en crímenes.

-La historia tal vez; el oro no (Bosch, 1986:91).

3.2. Los símbolos espectaculares

En la novela, el científico Forbes en su sueño alquímico desea crear una flor del color de oro con puntas blancas. El oro, según Durand, es el color arquetípico:

Hago cruzamientos con especies nuevas que he conseguido en la selva. He logrado dos tipos nuevos; uno lleva el nombre de mi mujer, otro el de mi hijo. Pero todavía tardarán bastantes años en hacerse populares. ¿Ve esa redoma? Estoy tratando de conseguir ahí una flor única en el mundo, una orquídea de color oro con puntas blancas. Ahora no se ve nada en el fondo de la redoma, pero dentro de siete años será una planta. Trabajo también en conseguir una especie que pueda vivir al aire libre en climas tropicales. Es muy difícil, pero si lo consigo dejaré mi nombre en la historia (Bosch, 1986:62).

En este sentido, para Durand, se trata del oro visual, esto es del oro fenoménico. El “oro color” “que es representativo de la espiritualización y que posee un carácter solar marcado (2004:153). Sin embargo, en la fenomenología de la imaginación, el significado simbólico frecuentemente es ambiguo. Ahora bien, en el terreno que nos ocupa, el oro como reflejo, en el universo de la luz y de la altura está determinado por el símbolo solar, es decir, crea una imagen de luz dorada, de luz solar. De este isomorfismo con el Sol, el brillo solar es sinónimo de blancura. Según Durand, esta equivalencia resulta evidente en el *Apocalipsis* donde la imaginación del apóstol, por ejemplo, los cabellos blancos, los ojos llameantes del Hijo del hombre, su cara “resplandeciente como el Sol”, la corona dorada, entre otras virtudes, posee atributos solares (2004:154). Suyo es que:

En la simbología alquímica constantemente se pasa de la meditación de la sustancia oro a su reflejo, ya que el oro, por su brillo, posee “las virtudes dilatadas del Sol en su cuerpo”, y de este modo, el Sol se convierte muy naturalmente en el signo alquímico del oro. Y éste, gracias al dorado, realmente es una “gota de luz” (Durand, 2004:154).

En la novela, ello explica la ascensión del personaje Alexander Forbes, quien posee un “carácter solar marcado”. Un hombre virtuoso que con la ilusión de crear una flor

dorada, esboza el isomorfismo de la blancura de su alma. Él mismo confiesa que con su trabajo ha conseguido la paz en ese “país verde” de la amazonia. Pero, más allá, en la fenomenología de la imaginación, la simbología alquímica de la flor dorada de Forbes, está el deseo de una “gota de luz” de la condición humana.

Por otra parte, “la ascensión descansa en el contrapunto negativo de la caída. Fauces, abismo, Sol negro, tumba, cloaca y laberinto son la antítesis psicológicas y morales que ponen de manifiesto el heroísmo de la ascensión” (Durand, 2004:133). Por consiguiente, no ha de extrañar, en la novela, que Angustias, mujer sombría, viste de negro. Ella en su desgarrado dolor por haber perdido a su pequeño, llora día y noche en su tumba:

[...] Los ojos se le convirtieron en dos manantiales de llanto.

Angustias abandonaba muy temprano en la mañana la pensión a que la había llevado a vivir Salvatore en Veracruz; se iba vestida de negro cerrado-velo, traje, medias, zapatos negros- y se dirigía al cementerio, y allí se sentaba en la tumba del niño y lloraba en silencio hora tras hora. A mediodía Salvatore iba a llevarle comida. No podía acompañarla porque debía buscar trabajo. Al anochecer pasaba a recogerla y tenía que desprenderla materialmente de la tumba (Bosch, 1986:78).

Para Durand, “el nacimiento es asociado *ipso facto* a una caída” (2004:116). En la novela, la caída de Angustias no solo está determinada por la muerte de su hijo, sino también por el homicidio, recordemos que ella ha dado muerte a dos hombres: a su marido y al joven misionero. Además, el sentimiento de odio, que es otro elemento de la caída, está encarnado en ella. Así también por los personajes que llevados por la ambición del oro y del poder pretenden atravesar la selva, más aún, en aquéllos que lo habían intentado antes de Yasic y de Barranco. “La caída se eufemiza en descenso”. Mientras que la selva amazónica es el “país verde” para Alexander Forbes, para los otros personajes es “el país negro”. La caída implica el castigo devastador del Sol negro que acerca a las tinieblas a los personajes, y si a esto le añadimos el odio de Juan Arze hacia Pedro Yasic, el de éste, veladamente hacia su hermano, incluso, quizá la posible venganza del tío muerto, entonces el destino abismal de Pedro Yasic está marcado, así como el de los demás personajes:

El odio es un importante ingrediente novelístico. Arze y Angustias son personajes en lucha que tienen como ingrediente motor un gran contenido de odio [...]

Los personajes del relato están impulsados por instintos primarios [...] Los personajes más importantes de la novela actúan no sólo en virtud de sus instintos primarios, sino empujados por su pasado inmediato (Veloz, 2009: 88)

En líneas generales, de acuerdo con Bachelard, el oro buscado por Alexander Forbes es una metáfora. Él no busca el oro real, sino el bien de la humanidad: “El alquimista busca más bien el oro potable que el oro de barra. Trabaja sobre las metáforas del oro más que sobre la realidad del oro” (2006:88).

3.3. Los símbolos ascensionales

Como hablábamos líneas arriba, el siciliano Salvatore Barranco tiene el deseo de conocer las enormes mariposas de la amazonia que, en su niñez, su tío le había narrado:

-Son mariposas enormes, bambino, más grandes que mis dos manos juntas. Tienen en las alas todos los colores: el amarillo, el rojo, el negro; y la mayor parte de ellas son de un azul que se parece al mar [...] Cortan las alas en pequeños pedazos y luego los van pegando según sus colores hasta que forman un paisaje con palmeras y el mar y el sol (Bosch, 1986:70).

El niño se deslumbraba y a menudo soñaba en la noche con mariposas que tenían alas enormes y colores brillantes (Bosch, 1986: 70-71).

En el juego de la imaginación del niño, quizá “los múltiples colores mariposean”, con lo cual la imagen poética manifiesta, de algún modo, la niñez feliz de Salvatore. Según Bachelard, “en el verdadero mundo de los sueños, donde el vuelo es un movimiento continuo y regular, la mariposa es un accidente irrisorio- no vuela, aletea. Sus alas demasiado hermosas, demasiado grandes, le impiden volar” (1958:87).

Es evidente que en Salvatore las mariposas de la realidad pasan a ser de la ficción, se estampan en ese mundo irreal paisajístico como el descrito por el narrador, e incluso, las mariposas poseen el color del oro, pero también del Sol negro. En relación analógica, Barranco es como las mariposas grandes que irrumpen su vuelo onírico. El psiquismo ascensional sufre una caída. Paradójicamente, para Bachelard:

Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. Sólo se ve la belleza del plumaje cuando el pájaro se posa en tierra, cuando ya no es, para el ensueño, un pájaro (1958:86).

Por ejemplo, cuando Pedro Yasic empieza a lavar el oro, sobre su cabeza pasa una parvada de pájaros: “De rato en rato, además de ese leve golpear se oía la caída de una pequeña rama seca o el vuelo de aves que pasaban por encima” (Bosch, 1986:33). Pero Yasic no los ve como tampoco percibe la paz de ese lugar porque solo tiene puesta la atención en el oro. La siguiente imagen literaria de los pájaros está asociada al hallazgo del oro:

[...] Esa ansiedad estalló al fin, arrolló su dominio interior, y Pedro avanzó sobre la batea; la tomó en las manos y comenzó a revolver la arenilla del fondo.

En ese momento, al otro lado del río, frente a él, en los árboles que daban sombra al Tipuani, reventó una algarabía de pájaros (Bosch, 1986:37).

Como ríos que confluyen, entre Pedro Yasic y Salvatore Barranco se da una especie de camaradería. La historia personal de ambos tiene sus coincidencias. Sin embargo, lo que los define es el “psiquismo ascensional”, el vuelo onírico para ambos tiene el color de oro. Veamos esta imagen poética: “el sol ascendía lentamente sobre sus espaldas y se veían bandadas de pájaros cruzando en todas direcciones” (Bosch, 1986:112); pero el vuelo como sabemos, resulta imposibilitado, la carga material es pesada, lo que nos recuerda el mito de Ícaro. Según Bachelard:

La fuerza del ala consiste, por naturaleza, en poder elevar y conducir lo que es pesado a las alturas donde habita la raza de los dioses. De todo lo que pertenece al cuerpo, son las alas las que más participan en lo divino”. Con su *materialismo aéreo* esta participación da un sentido muy concreto a la doctrina abstracta de la participación platónica. En cuanto un sentimiento *se eleva* en el corazón humano, la imaginación evoca el cielo y el pájaro (1958: 89).

En la novela, Pedro Yasic llega a Tipuani en un pequeño avión y se sorprende de la habilidad del piloto España para realizar un aterrizaje espectacular, a pesar de las condiciones adversas de la pista. Cabe decir que Pedro aprendió a volar para ir a pelear a la guerra en Yugoslavia, pero sabe guardar su secreto ante Valenzuela. Pedro Yasic por el oro es capaz de dar la vida si fuera posible. Por ejemplo, en la novela, la metáfora del avión, está emparentada con la imagen mítica de Icaro: “El ala representa para el vuelo onírico, la racionalización antigua. Y es esta racionalización la que ha formado la *imagen de Ícaro* (Bachelard, 1958:40). De acuerdo con el filósofo francés, al hombre antiguo sin referente de la realidad racional como es la creación del globo o el aeroplano, le resultaba difícil recurrir a la realidad natural, por lo que concibió “la imagen del hombre volador sobre el tipo de pájaro” (Bachelard, 1958:40). Por consiguiente, en extraordinaria imagen literaria leemos en la novela:

Una tarde Pardo Yasic vio un puma sobre un tronco caído. El árbol²⁴⁹ se cruzaba en el camino de Yasic y el puma clavó en Pedro una mirada amarilla, fija de hielo. Parecía listo para saltar sobre él. Pero Yasic no se asustó. “Estos gatos grandes no atacan a la gente”, se dijo. Y de pronto abrió los brazos, dio dos saltos golpeando con fuerza el suelo y profirió un grito espantoso. El animal, sorprendido, huyó en el acto, y Pedro siguió su camino sin recordar más el incidente (Bosch, 1986:230).

²⁴⁹ “Para C. G. Jung, el árbol es ante todo un símbolo maternal” (Citado en Bachelard, 1978: 114).

En la novela, se lee: “cuando Pedro Yasic tenía catorce años su padre le había llevado a Aysén, y él conservaba la memoria de los grandes bosques de alerces que crecían en aquella región de Chile (Bosch, 1986:207). De acuerdo con el simbolismo maternal, Pedro Yasic tiene una carencia amorosa. Incluso, la novela marca el vacío existencial de los personajes.

Si bien es cierto que Yasic encarna su condición animal frente al puma y resulta dominante psicológicamente hablando; él, con su aspecto casi fáunico, semidesnudo, exalta sus “rasgos aéreos”. De ahí que:

Genios más aéreos, más terrestres como se nos presenta el genio de Goethe, vivirán más brutalmente el instante del brinco. Se lee el *Segundo Fausto*: “Un genio, desnudo y sin alas, fauno sin bestialidad, brinca sobre el suelo; pero el suelo, que reacciona, lo lanza al aire, y al segundo, al tercer salto toca la alta bóveda. La madre le grita angustiada: “puedes saltar, saltar aún, todo lo que quieras, pero cuidado con volar: el libre vuelo te está prohibido”.

Uno de los orígenes de la danza, “es que la tierra, la madre, sea hollada, y que los saltos sean tanto más altos cuanto que la vegetación deberá subir a esa altura; se trata aquí de símbolos primaverales, de ritos de fecundidad-la *Consagración de la Primavera* estará llena de esos mismos pisoteos rituales del suelo-, dando a esas presiones y a esos brincos un sentido que fue tal vez el primero”. El ser humano, en su juventud, en su primera salida, en su fecundidad, quiere surgir del suelo. El salto es la alegría primaria (Bachelard, 1978:83-84).

En *El oro y la paz*, entrelíneas se esboza la condición lastimosa de Pedro Yasic después de estar varios días internado en la selva y, además, la enfermedad del paludismo le ha casi momificado el rostro:

Sus ojos habían sido siempre hundidos y pequeños, pero en la selva donde no tenía que disimular, despedían reflejos duros y parecían más hondos y brillantes” (Bosch, 1986: 214).

[...] Tenía los ojos cada vez más hundidos y sólo le quedaba el brillo metálico de otros días. Las sienas eran dos hoyos alarmantes; la frente era una mancha amarilla verdosa, más verde que amarilla; los pómulos le sobresalían junto a una crecida barba (Bosch, 1986:238).

[...] De la camisa le quedaban pedazos de mangas, el cuello y algunas tiras que le cubrían el pecho y la espalda, y esos pedazos no tenían color, tanta era la suciedad que los cubría; del pantalón sólo resaltaban partes atrás y al frente, y el resto eran jirones. Estaba descalzo y con los pies hinchados y llenos de rajaduras fétidas y dolorosas (Bosch, 1986: 239).

Ahora bien, tanto el salto de alegría como golpear fuertemente la madre tierra resultan irrisorios en Pedro Yasic, su condición escurridiza de hombre lo confirma. Desde las primeras páginas de la novela, leemos que cerca de la pista de aterrizaje está “la tierra convertida, gracias a la codicia de los lavadores de oro, en grandes hoyos semejantes a cráteres sin profundidad (Bosch,1986:9). Evidentemente, Pedro Yasic no brinca para hollar la tierra como símbolo de fertilidad, tampoco brinca de felicidad, sino más bien todo lo contrario, él hoyea la tierra para extraer oro puro; él salta para defenderse del puma, pero en la dialéctica de la imaginación, el salto va más allá. El vuelo²⁵⁰ onírico del oro poseído lo lleva a la caída.

²⁵⁰“Tiene el simbolismo del vuelo varios componentes: el más elemental es el que deriva de la sensación placentera de movimiento, en un medio más sutil que el agua, y con la libertad de la fuerza de gravitación; de otro lado, volar es elevarse, y por ello guarda estrecha relación con el simbolismo del nivel, tanto en el aspecto de analogía moral como en el de otros valores de superioridad de poder y de fuerza [...]” (Cirlot,1966: 468)

Una hermosa imagen poética del vuelo onírico, pero cargada de patetismo es la siguiente:

Caminaba bajo la lluvia como un sonámbulo, como un loco, la mirada perdida en lo alto, el paso inseguro. Sentía que del pecho hacia arriba iba como volando, llevado por el aire, y que del pecho hacia abajo su cuerpo no era suyo, no tenía nada que ver con él. Y de pronto vio un claro, una especie de sitio iluminado como si no hubieran árboles; un claro color de humo, de nube; un resplandor por entre la lluvia. Le pareció que pensaba que por ahí podía haber una casa; que alguien alguna vez le había dicho que en la selva construyen viviendas en lugares sin árboles, o que tumban los árboles, o que no hay árboles, o que los árboles y las viviendas y los ríos... Pero él iba volando del pecho hacia arriba, y hacia abajo tambaleaba (Bosch, 1986: 241).

Si bien para Jung, los árboles representan un simbolismo maternal, la casa materna, ese refugio y caparazón está vacío, por lo que el conflicto existencial de Pedro Yasic se acentúa por la ausencia de la estima maternal. El vacío existencial arremete a nuestro personaje en la más sobrada y sutil dialéctica de la soledad.

Por lo demás, en la dialéctica de la imaginación del vuelo, se vislumbra que:

La vida aromal es una vida futura que nos aguarda cuando hayamos sido devueltos a nuestro estado puramente aéreo, siguiendo verdaderas armonías fourieristas del más allá. El vuelo es de este modo a la vez un recuerdo de nuestros sueños y nuestro deseo de la recompensa que Dios nos otorgará, por eso “envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a la amada, porque sentimos instintivamente que, en la esfera de la dicha, nuestros cuerpos gozarán de la facultad de cruzar el espacio como el pájaro cruza al aire” [...] El hombre, siguiendo dicho ideal, llegará a ser un superpájaro que, lejos de nuestra atmósfera, cruzará los espacios infinitos entre los mundos, transportado a su verdadera patria, a una patria aérea, por fuerzas aromales. “El ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en caso todos los seres (Bachelard, 1958:88).

Pedro Yasic no es capaz de “prestar sus alas” a la mujer que lo ama, Sara Valenzuela. Él quizá no “envidia la suerte del pájaro”, antes bien, el sustrato del oro en gramos de veintidós kilates. El conflicto existencial de sentirse rechazado por su madre, lo lleva al deseo de levantarle una casa en el “Barrio Alto de Santiago” para lograr su amor.

3.4. Los símbolos de la intimidad

De acuerdo con Durand, el simbolismo de la barca tiene connotaciones polisémicas:

Indudablemente la barca es un símbolo extremadamente polivalente: no sólo está hecha de madera como un monóxilo, sino además de pieles, cañas, materiales que remiten a otros tantos matices simbólicos; la forma ahusada del artefacto también puede seguir la rueda de las hilanderas o los “cuernos” de la Luna. Por lo tanto, la sobredeterminación psicológica juega a pleno; la barca con una forma sugestivamente lunar asimismo será el primer medio de transporte: Isis y Osiris viajan en una barca fúnebre, mientras que Istar, Sin, el Noé bíblico [...] todos constituyen un arca tanto para transportar el alma de los muertos como para conservar la vida y a las criaturas amenazadas por el cataclismo. El simbolismo del viaje mortuario lleva incluso a Bachelard a preguntarse si la muerte no fue arquetípicamente el primer navegante, si el “complejo de Caronte” no se encuentra en la raíz de toda aventura marítima, y si la muerte, según un famoso verso, no es el “viejo capitán” arquetípico al que apasiona toda navegación de los seres vivos (2004: 257- 258).

En *El oro y la paz*, Salvatore Barranco, hombre de aspecto feroz parece convertirse en una especie zoológica. Con su balsa²⁵¹ se transporta entre los ríos Mapiri, Madidi y Beni. Sobre todo es un cazador de cocodrilos y de nutrias, tanto que su balsa tiene olor a muerte:

Su balsa tenía color de pieles podridas. Siempre olía a podrido y a cocodrilos. Ya él tenía metido en los huesos ese olor indescriptible de las pieles que empiezan a secarse, mezcla de carne en descomposición, de grasa rancia y de sal, y sobre todo tenía en el alma el olor de los cocodrilos, animales inmundos y feos (Bosch, 1986: 110).

[...] Salvatore Barranco discutía con el viejo Forbes, pero a la vez tomaba nota de que la tarde iba a caer y por tanto debía prepararse para la partida La noche descende de prisa en la selva, y prefería que le sorprendiera navegando hacia su casa (Bosch, 1986:93).

[...] En el momento en que Barranco saltaba a la balsa, se le acercó y le susurró al oído.

-Ni una palabra a nadie, ni aun a su mujer.

Salvatore Barranco movió levemente la cabeza en señal de que aceptaba esa condición, entró en la balsa y ordenó a sus lecos iniciar el viaje de retorno a su casa. Oscurecía de prisa, pero no tanto que no se le viera decir adiós con la mano cuando ya la balsa estaba en medio del río. Poco después, todo era sombra en el Mariapo (Bosch, 1986:95).

En este sentido, la imagen literaria fúnebre que nos ofrece el narrador de la balsa de Salvatore, confirma el simbolismo mortuorio que Durand le atribuye, más aún, envuelto en la región de la poética de las tinieblas: “En cada hora de su vida el bosque debe ayudar a la noche a oscurecer el mundo. Cada día el árbol produce y abandona una sombra como cada año produce y abandona un follaje” (Bachelard, 1978:88).

Si bien la balsa fúnebre de Salvatore, la que conduce las pieles de los animales²⁵², la balsa también lo conducirá a la muerte. La balsa es, precisamente, el medio de transporte que se utiliza para sacar el oro de Tipuani y, posteriormente, introducirse a la selva amazónica: “La balsa tiene que estar amarrada a nuestra vista. Si no es así no habrá oro. Yo no voy a correr el riesgo de llevar ese oro al cerro” (Bosch, 1986:114); “usted trae su balsa aquí, lavamos juntos todo el tiempo que haga falta,

²⁵¹ Cabe añadir que la balsa de Salvatore, establece relación con la de Caronte: “Caronte, rima bien con Aqueronte, el río infernal que él cruza una y otra vez, llevando a las almas de los muertos al reino de Hades. El río es una frontera inevitable y rigurosa del otro mundo [...] Es un personaje que no tiene más historia que la de cumplir su oficio de barquero [...]” (García, 2011:79). *Ibíd.*

²⁵² “-El oficio del señor Barranco es duro, amigo Yasic. Matar cocodrilos es fácil, porque no hay peligro en ello; pero hay que internarse en lugares pantanosos, donde abundan los insectos dañinos y la temperatura cambia treinta grados centígrados de medio día a media noche” (Bosch, 1986:82).

tomamos la balsa de noche frente al cerro ¿Y quién va a figurarse que en esa balsa vamos usted y yo cargados de oro?”(Bosch, 1986:115).

En la infausta aventura, como sabemos, Salvatore (“el salvador”) no muere en la balsa, sino en la selva bajo la luna creciente. Empero, Bachelard argumenta que:

La muerte es un viaje que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros. El peso que sobrecarga la barca es tan grande porque las almas son defectuosas. La barca de Caronte se dirige siempre a los infiernos. No hay barquero de la dicha.

La barca de Caronte es, pues, un símbolo ligado a indestructible desgracia de los hombres, que atraviesan las edades del sufrimiento. Como dice Saintine. (1978:123-124).

Con respecto a la balsa mortuoria, otro personaje que llama la atención en la novela es John Caldewell, el joven misionero norteamericano que solo los acompañaría una parte del viaje. Léase: “En ese momento en que Salvatore Barranco se preparaba para salir hacia Tipuani, uno de sus lecos gritó que se acercaba una balsa. En esa balsa llegaba John Caldewell [...]” (Bosch, 1986:123). En la travesía amazónica, Caldewell corre la misma suerte que Barranco, ambos han muerto por la misma mujer, Angustias, la loca.

Para Bachelard, la poética de la barca, así como la del agua implican el recuerdo del inconsciente, es decir, “la *dicha acunada*, de la cuna donde el ser humano está *enteramente* sujeto a una felicidad sin límites”. El agua, las olas, donde el ser humano es mecido como en su cuna (1958:58). Por ejemplo, Caldwell, quien nació en Argentina (por circunstancias de la vida) tuvo que convivir con niños de esa región que lo rechazaban por ser hijo de un protestante norteamericano. Sin embargo, “sus verdaderos amigos fueron William y Elisabeth Caldwell, que disimulaban mucho su amor, pero adoraban a su único hijo”. (Bosch, 1986:125). Este personaje es todo lo contrario de Yasic, quien se considera huérfano por la falta de protección de la madre. Así, pues, tanto Salvatore²⁵³ como Caldwell, en una suerte de paliativo, parecen tener una felicidad *acunada*, mecida por sus progenitores. En este sentido, es de obviarse la ambivalencia del simbolismo de la barca.

En esta misma vertiente, no menos dramática es la imagen del barco “El Quanza”: “El Quanza era un barco de seis mil toneladas y puso proa al Atlántico en

²⁵³ “Barranco no había cumplido todavía los dieciocho años cuando huyó de Italia. Su padre había muerto siendo él niño, y el tío que le crió resultó perseguido por los fascistas. Salvatore, que en ese momento tenía dieciséis años, fue a vivir con otro tío en una aldea al norte de Palermo, y ese otro tío estaba ligado a una “maffia”>.(Bosch, 1986:68).

viaje de Casablanca a Veracruz, con más de ochocientos pasajeros, muchos de ellos mujeres y niños, y veinticuatro toros de lidia” (Bosch, 1986:72).

Recordemos que en él viaja la familia de Salvatore: Angustias, el hijo recién nacido de ambos y Magdalena la hermana de Angustias. En párrafos atrás, se ha mencionado la trágica muerte tanto del niño como la de Magdalena. Carlos por celos mata a su mujer en la cubierta del barco. Él mata lo que ama.

El toro es animal ctónico, “El Quanza” lleva consigo los “cuernos de la luna”, el toro está vinculado estrechamente a la luna, por lo que no ha de extrañar que en “El Quanza” se desenlace una tragedia. Evidentemente, no es el naufragio de los pasajeros, sino los balazos del oficial Carlos:

Apretando al niño con un brazo, echó a correr hacia su marido al tiempo que gritaba:

-¡Carlos, Carlos!

No pudo decir más. Porque su marido comenzó a disparar antes de que ella abriera de nuevo la boca. Tres de los tiros dieron en el pecho de Magdalena y dos en la cabeza del niño.

Angustias no sabía decir sino tres palabras, que repetía sin cesar a toda hora:

-¡Mi hijo, Salvatore! ¡Salvatore, mi hijo! (Bosch, 1986:78).

Ahora bien, la barca²⁵⁴, en su simbolismo ctónico, extrañamente arrulla, las olas mecen al niño como en su cuna, como también los brazos de Magdalena en ausencia de la madre enferma. Como vemos, la dicha *acunada* del niño es continuada por los brazos de la tía. A título de ejemplo se ilustran las siguientes imágenes: “Sí, cómo no; la conozco bien. No ha faltado un día en la cubierta y siempre lleva al hijito en brazos” (Bosch, 1986:76). “El hijo de Angustias no se parecía a la madre sino a su tía; era, como ésta, de pelo negro y ojos azules; como ella tenía largo el óvalo de la cara y los labios bien dibujados [...]” (Bosch, 1986:74). El hijo de Angustias tiene el breve arrullo de la cuna y luego el de las olas del mar, mecido por tres meses de viaje en “El Quanza”, en los brazos de la tía, los brazos no maternos:

Para Bachelard, la dicha acunada está relacionada con la dulzura del viaje onírico, es decir, el viaje aéreo aparece como una trascendencia del viaje sobre las olas: “el ser mecido en su cuna, muy cerca de la tierra, es ahora mecido en los brazos maternos. Experimenta el grado superlativo de la dicha acunada: la dicha transportada”.

²⁵⁴ “El barco, por ejemplo, es de por sí una metáfora de la vida del autor, la cual bien podría ser considerada como su obra fundamental” (Quidiello, 2002: 67).

Por lo demás, “todas las imágenes del viaje aéreo son imágenes llenas de dulzura” (1958: 58).

Empero esa dicha de la que nos habla Bachelard, es decir, “la *dicha acunada*, de la cuna donde el ser humano está *enteramente* sujeto a una felicidad sin límites”, pareciera ser que al hijo de Angustias le está vedada. Son instantes como un relámpago, donde él es envuelto, arrullado, *acunado* por los brazos de la madre. De allí que, el mismo Bachelard llegara a cuestionarse si “la muerte no fue arquetípicamente el primer navegante”. “El Quanza” en su viaje funesto transporta el alma de dos muertos como el “viejo capitán”, arquetipo de la desventura de los navegantes.

3.5. La intimidad del oro en la novela

De acuerdo con Durand, el semantismo de los reflejos no siempre es el mismo que el de las sustancias. “No todo lo que brilla es oro”. La sustancia del metal precioso es simbólica en su intimidad. Este simbolismo va desde un tesoro encerrado, sepultado, hasta el pensamiento alquímico. Según Durand, tanto para el alquimista como para el analista, el valor del oro no reside en su resplandor dorado, “sino en el peso sustancial que le confiere la natural o la artificial digestión a la que es asimilado. La retorta digiere, y el oro es un excremento precioso” (2004: 269). Ahora bien, el oro con el que sueña el alquimista se trata de una sustancia oculta, secreta, es decir, “no el vulgar metal, *aurum vulgi*, sino el oro filosofal, la piedra maravillosa, *lapis invisibilitatis*, “tintura roja”, “exilir de vida”, “cuerpo de diamante”, “flor de oro”, *corpus subtile*, etcétera (Durand, 2004:270). En este sentido, en la novela, es evidente que nuestro personaje el botánico Alexander Forbes sueña con la “flor de oro”, el oro filosofal como hablábamos párrafos atrás. En términos de Durand, los vocablos citados líneas arriba, manifiestan que el oro es “el principio sustancial de las cosas, su esencia encarnada (2004:270).

Por su parte, para Bachelard, “el mito de la digestión” se asocia con el *excremento*, el cual es considerado, universalmente, como la panacea medicamentosa. Es decir, para Bachelard, el *excremento* representa una función terapéutica o cosmética que contiene un valor profundo; mientras que para Jung, la materia fecal la ejemplifica con la veneración de los vasallos del Gran Mogol.²⁵⁵ Otro ejemplo es el de Gargantúa donde el excremento es valorizado a la huella del pasaje del dios gigante. De allí que,

²⁵⁵ “El imperio mogol o Gran Mogol (XVI y XIX) correspondió a la región de Turquía islámica.

diversos túmulos, colinas, ríos, pantanos o estanques se les denomina “excrementos de Gargantúa” (Durand, 2004:271).

En la novela, de acuerdo con el “mito de la digestión”, el excremento es referente del tesoro. No olvidemos que Alexander Forbes tiene un placer por la comida y además comparte su mesa, por ejemplo, con Salvatore, que es su amigo, incluso con Yasic a quien solo lo ha visto tres veces.

Habría de decir que en la travesía Salvatore enferma de disentería, motivo por el cual muere, refuerzo de la muerte es la actitud de su esposa Angustias, quien decide no darle el medicamento para agilizar su muerte. Salvatore, en el viaje, continuamente va evacuando, a su vez las hormigas cubren el excremento. Pedro Yasic cuando sabe que es imposible salir de la selva con veinte kilos de oro (recordemos que Angustias huye con diez kilos de oro) decide esconderlo, enterrarlo, por tanto, las pieles de nutria son cubiertas por las hormigas. Las huellas del excremento de Salvatore son valoradas por las hormigas, así como también el oro de veintidós kilates. Sirvan de ejemplo las siguientes imágenes literarias:

Salvatore Barranco se sentía mal. Al principio tuvo dolor de cabeza y se le dio aspirina, pero el dolor no tardó en reaparecer; después sintió que la temperatura le subía y que no tenía ganas de comer, y por último se le presentaron dolores intensos en el vientre y necesidad de deponer con frecuencia (Bosch, 1986:157).

La necesidad de deponer era incontenible; tenía que hacerlo cada veinte minutos, cada quince minutos, y en ocasiones dos o tres veces seguidas, sin descanso. Donde lo hacía dejaba manchas de sangre que las hormigas cubrían de inmediato (Bosch, 1986:165).

A saber, “el oro, sustancia íntima resultante de la digestión, será asimilado a la sustancia preciosa primordial, el excremento” (Durand, 2004: 271). A propósito, sobre esta sustancia, en breve se abordará. Pero antes no podemos prescindir del botánico Alexander Forbes. Recordemos que además de ser un buen botánico, también es un buen anfitrión, gusta de invitar a comer a sus amigos en casa:

El viejo Forbes había cruzado el patio hasta situarse debajo del balcón.

-¡Tienen poco tiempo para charlar!- dijo a gritos-¡La comida está lista y dentro de unos minutos la servirán! (Bosch, 1986:86).

[...] -¿Está usted pensando en Yasic y en Barranco, al decir eso, míster Forbes?- preguntó Ramírez.

-En Yasic y en todo el mundo. Pero me gustaría que respondieran a esta pregunta: ¿Van a quedarse a comer conmigo? No creo que estén pensando regresar a Tipuani sin hacerme el honor de aceptar mi mesa (Bosch, 1986:177).

Pues bien, al retomar a Durand deviene la premisa de que la sustancia como abstracción a partir del oro excremental, hereda la avaricia que, en términos del psicoanálisis manifiestan el excremento y el oro. Por consiguiente, para Bachelard: “todo pensamiento sustancialista es avaro o, incluso, todos los realistas son avaros y todos los avaros, realistas”. En este sentido, las valoraciones positivas de la sustancia y del excremento pueden ser llamadas “complejo de Harpagón”. A saber, esta valoración del tesoro del excremento, según Jung, se encuentra en ciertas neurosis religiosas, por ejemplo, en la ensoñación infantil, del nacimiento anal. En otros términos, “para el niño, la defecación es el modelo mismo de la producción”, por tanto, el excremento se valora como el primer producto creado por el hombre (Durand, 2004:271). Por lo demás, en la ensoñación neurótica y en el sueño, para Jung, el excremento es el referente de un tesoro.

En el régimen diurno, según Durand, “las defecaciones son el colmo de lo peyorativo y de la abominación catamorfa, mientras que para el régimen nocturno, el excremento se confunde con el patrón metálico de los valores económicos y también con ciertos valores celestiales aunque nocturnos [...]” (2004:272).

Por su parte, para Dumézil:

El oro es una sustancia ambivalente, motivo de riquezas como de desgracias. El tesoro es propiedad de los Vanes, está ligado a la ocultación y el entierro, para asegurar confort y riquezas en el más allá [...] Estos accesorios habituales del tesoro legendario refuerzan la polarización del oro en el seno de los símbolos de la intimidad. Dumézil, por lo demás, señala el parentesco lingüístico entre Gull-veig, “la fuerza del oro”, y Kvasis, “bebida fermentada”; la raíz veig significa “vigor dionisiaco” (citado en Durand, 2004:272).

Por ejemplo, en el siguiente pasaje de la novela, el oro enfundado del “vigor dionisiaco” del que habla Dumézil, Juan Bosch erige la imagen poética con exuberante belleza, el autor contrasta la violencia del semantismo entre el oro y la paz. La dialéctica de la poética de las tinieblas, de la muerte, encarna la metáfora humanizada:

Hasta el río llegaban los rumores del cerro, que se agregaban a los sonidos suaves de la selva y del agua. El Tipuani tenía un murmullo metálico al chocar, haciendo rizos leves, con los maderos de la balsa. Alguna que otra luz perdida se reflejaba en el río, pero la noche era espesa de tan negra (Bosch, 1986: 109).

Ahora bien, de lo expuesto en este apartado, desde una perspectiva fenomenología de la imaginación, la sustancia del precioso metal, en su intimidad, esboza, evidentemente, una ambivalencia simbólica que nos lleva del tesoro enterrado a la dialéctica de la alquimia.

Para Bachelard, “abundan leyendas en que las hormigas son regaladas como guardianas del tesoro” (2006: 323). Incluso:

Hay en Etiopía unas hormigas tan grandes como perros; cosechan polvo de oro en un río que está ahí, pero nadie se acercaría a su tesoro sin ser mordido y hallar la muerte. La gente del terruño inventó una estratagema: envían a esas hormigas las yeguas que acaban de parir, cargadas con cofres abiertos; las hormigas llenan de oro esos recipientes; entonces se hace relinchar a los potrillos y las yeguas regresan a galope (Bachelard, 2006:323).

En notable paralelismo con el párrafo recién citado, Juan Arze roba el vulgar metal, *aurum vulgi*, el oro robado²⁵⁶. Las hormigas gigantes son las guardianas del tesoro, pero a Juan Arze no le importan las mordeduras de las hormigas, sino el oro. Léanse estas imágenes, en donde la poeticidad reside en el segundo párrafo para exaltar elpreciado metal:

Juan Arze fue acercándose poco a poco al quebracho. Hasta cada piel de nutria llegaba un ejército de hormigas gigantes. El sargento sacudió las pieles con el fusil y se arrodilló. La tierra estaba removida y por entre ella circulaban hormigas que le picarían, pero él no iba a detenerse en picadas de hormigas. Con las dos manos, los dos dedos tensos como si fueran de hierro, comenzó a sacar la tierra.

De pronto esos dedos tocaron algo frío, algo frío y suave, algo dulce al tacto; algo que tenía una temperatura única y una suavidad única y una dulzura única. Apretó las dos manos para coger la mayor cantidad posible. Cuando las sacó, ahogándose de emoción, junto con la tierra húmeda y negra vio el color amarillo rojizo del oro de Tipuani (Bosch, 1986:205).

Así, pues, en la novela, resulta evidente que en la retórica de la hiperbolización de las hormigas, la imagen configura un semantismo negativo del régimen nocturno.

A propósito del semantismo negativo, también está la imagen de la serpiente guardiana del tesoro. Por ejemplo, en la novela, cuando los indios aimarás de Pedro Yasic habían cavado la tierra para buscar oro (ellos en apariencia sin saberlo), el hoyo ha quedado cubierto con ramas para disimularlo. Pedro Yasic regresa al lugar con Salvatore para mostrarle la zona donde estaba el metal precioso y se encuentra con la “sorpresa” de que en el hoyo hay una serpiente, pero él es frío como la culebra, no se inmuta:

Pedo Yasic se inclinó para levantar las ramas y de pronto Salvatore saltó sobre él, le sujetó un hombro y lo empujó hacia atrás con violencia al tiempo que gritaba:

-¡Cuidado, es una talla!

Yasic alcanzó a ver un cuerpo fino, reptante, de color entre gris y café claro, que ondulaba y se escondía en la maleza vecina.

²⁵⁶ En *El Nuevo Testamento* se lee: “No acumuléis para vosotros tesoros en la tierra, en donde la polilla y el orín corroen, y donde ladrones horadan y hurtan; sino acumulad para vosotros tesoros en los cielos, donde ni la polilla ni el orín corroen, y donde los ladrones no horadan ni hurtan. Porque donde esté tu tesoro, allí estará también tu corazón”. (Mateo, 1994: 19-21).

-¿Qué es?- preguntó sin que se le notara la menor sorpresa.

Es una talla. Es una de las culebras más peligrosas de toda la selva (Bosch, 1986, 118).

Según Bachelard, “frecuentemente en el folclor de la India se asocia el hormiguero con la serpiente: la serpiente, por ejemplo, se acurruca en un hormiguero. En muchos textos el hormiguero esconde un tesoro y es una serpiente la que lo guarda” (2006:323). En *El oro y la paz*, si bien las hormigas son guardianas del tesoro metálico, también lo será la serpiente. Como vemos, la tradición popular boliviana de la selva de la amazonia, está emparentada con las culturas antes mencionadas.

En la imagen de la intimidad, oro, excremento, bajo una forma triangular²⁵⁷ corresponde con Salvatore Barranco, por lo que él resulta una figura connotada respecto al “mito de la digestión”. Salvatore muere en la selva y es enterrado (como el oro); Salvatore vuelve a su origen, al polvo. Tanto las hormigas como los gusanos (emparentados con la serpiente) serán “guardianes”, a la vez “ladrones”: “[...] con la mujer, que guardaba un silencio hosco y que no lloró, pensó Caldwell- ni aun cuando sepultaban al muerto en un hoyo de escasa profundidad que hicieron él y Yasic con gran trabajo, usando sólo un machete” (Bosch, 1986:185).

En síntesis:

Si para la alquimia el metal es alimento, recíprocamente, el alimento y el excremento serán tesoros para la psicología analítica: aquí, el oro se convierte en símbolo de codicia de ganancia, de aidez posesiva, porque finalmente es un doblete técnico del excremento natural (2004: 269).

Por consiguiente, de acuerdo con Durand y con su maestro Bachelard, en la novela *El oro y la paz*, el oro excremencial es la herencia de la avaricia de los hombres que determina el excremento y el oro. De muchos, la desgracia:

Era mucha gente que había desaparecido tratando de sacar oro de Tipuani. Dos hermanos griegos quisieron irse por el sur, cruzando las tierras de los indios chayanas, y nunca más se supo de ellos; un negro peruano que pretendió salir por el alto de Sorata apareció comido por los cóndores y sin un grano de oro encima; el paisano González de Copiapó según decía Valenzuela, se ahogó frente a Apolo con cinco kilos de oro encima (Bosch, 1986: 138).

²⁵⁷ “Salvatore Barranco se pasaba a veces una semana entera internado en el triángulo que formaban los ríos Mapiri, Madidi y Beni. Iba allí a cazar nutrias y cocodrilos. Los saurios abundaban en la región. Era frecuente hallarlos amontonados en lugares cenagosos y en ocasiones se juntaban tantos que Barranco navegaba prácticamente sobre lomos de cocodrilos [...] De tarde en tarde se veía flotando en el lodo un cocodrilo de seis metros y abundaban los de cinco y los de cuatro [...]” (Bosch, 1986:67).

Pedro Yasic encarna, sobremanera, de acuerdo con Bachelard, el “complejo de Harpagón”, personaje protagonista de la comedia *El avaro* de Moliere. Solo basta leer las siguientes imágenes literarias de la novela:

El rigor de la marcha había excitado a Pedro Yasic. Pensaba incesantemente en el oro, en los diez kilos que él llevaba y en los diez que llevaba Angustias. “Todo es mío, los veinte kilos son míos; los diez de Salvatore están enterrados. Los diez kilos que ella lleva y los diez kilos que llevo yo son míos, son míos, son míos” (Bosch, 1986:216).

[...] “Ninguno porque yo no hubiera podido cargar veinte kilos de oro. Se llevó diez kilos de oro; diez kilos de oro, de oro, de oro. ¡Qué loca maldita esa mujer! Diez kilos de oro; y de oro mío, mi oro, mi oro” (Bosch, 1986:232).

-Si me muero, que no caiga mi oro en manos de nadie, de nadie. Hoy mismo voy a esconder el que me queda; hoy mismo. No quiero que lo coja ni mi hermano Federico; ni él ni nadie” (Bosch, 1986:238).

3.6. La imagen literaria de la serpiente en *El oro y la paz*

Dijo luego Yavé Dios a la serpiente:

“Por haber hecho esto,

Maldita serás entre todos los ganados

Y entre todas las bestias del campo.

Te arrastrarás sobre tu pecho

Y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida.

Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer

Y entre tu linaje y el suyo [...]” (Génesis, 1967: 32).

En este sentido, para Bachelard, “el dicho del *Antiguo Testamento* que condena a la serpiente seductora a comer tierra habría de encontrar un eco en toda la imaginación terrestre” (2006: 309).

De acuerdo con Bachelard,

La serpiente es uno de los arquetipos más importantes del alma humana. Es el más *terrestre* de los animales. Es verdaderamente la raíz animalizada y, en el orden de las imágenes, es el vínculo entre el reino vegetal y el reino animal. (2006: 294).

La serpiente vive en la penumbra, bajo la tierra, por lo que corresponde al mundo negro, es decir, al de las tinieblas. La serpiente sale de la tierra por la grieta más pequeña, entre las piedras, y entra, nuevamente, en ella con extraordinaria rapidez. “Sus movimientos-dice Chateaubriand-difieren de los de todos los animales; no sería posible

decir en dónde se oculta el principio de su desplazamiento, ya que no tiene ni aletas, ni pies, ni alas, y no obstante huye como una sombra, desaparece mágicamente” (Bachelard, 2006:295).

Ahora bien, en la novela, Angustias siempre viste de negro y la desdicha la acompaña. Recordemos que Angustias huye llevando a cuevas diez kilos de oro envueltos en las pieles de nutria. Ella desaparece de la selva, tal si se la hubiera tragado la tierra: “La serpiente, flecha tortuosa, entra bajo la tierra como si fuera absorbida por la tierra misma” (Bachelard, 2006:295). Solo tiempo después se sabe por unos cineastas italianos que vive con una tribu indígena y cuida a unos niños indígenas. En la novela, Angustias, el ser *terrestre*, como la serpiente, es la figura arquetípica, encarnada, sin duda alguna, “entre el reino vegetal y el reino animal”: Sirva de ejemplo la siguiente imagen literaria:

-¡Angustias, vuelva o disparo; vuelva o disparo!

Disparó procurando no acertar, con ánimo de asustarla y obligarla a detenerse. Pero la mujer no se detuvo. Se perdió en la floresta, y aunque dedicó el resto del día a tratar de dar con ella, Pedro Yasic tuvo que convencerse de que se había quedado solo en medio de la selva (Bosch, 1986:218).

Es evidente que Angustias huye como una sombra y desaparece mágicamente como las serpientes. La huida de Angustias responde a una retrospección de su hijo muerto. El disparo hacia el monito, reproduce en ella la imagen viva de la muerte de su hijo, muerto por dos disparos en la cabeza. El inconsciente guarda, en las entrañas, la memoria dolorosa de Angustias, el más hondo sentimiento de madre. Esta imagen literaria confirma la hipótesis:

Así, ella vio el monito atravesado por el tiro; vio la mona sujetar a su cría durante unos minutos y mirar a Yasic con los ojos más inocentes y más llenos de asombro que podían contemplarse en la tierra. Ella misma estaba atravesada por el vientre, pero por lo visto su asombro era tan grande que no sentía la herida [...]

-¡Mi hijo! ¡Han matado asesinado a mi hijo!

-iba gritando (Bosch, 1986:217).

A saber, para Jung, “el arquetipo de la serpiente es una imagen que tiene su raíz en el inconsciente más remoto, una imagen que viene de una vida que no es nuestra vida personal y que no podemos estudiar más que refiriéndonos a una arqueología psicológica”. Pero esa arqueología psicológica determina, asimismo, las imágenes en una especie de emoción primitiva. Por consiguiente, se considera la imagen de la serpiente, psicológicamente, activa (citado en Bachelard, 2006:295-296). La emoción

primitiva invade a Angustias, las fibras del inconsciente tocan la zona más vulnerable y ella revive en carne propia su trágico pasado.

El dinamismo de la culebra es un eje transversal²⁵⁸ en la novela, ella hoya como los lavadores de oro, va desde Muller quien transporta en su balsa culebras vivas (y es muerto por una pocarraya) hasta el inicio y fin de la travesía amazónica. “El mal moral”, la sombra los acompaña en su viaje. Según Durand, “el mal es asimilado a “la mujer y el oro”. En la leyenda de Tarpeia está muy cerca de la de Gullveig, la bruja maléfica “embriaguez del oro” (2004:274):

Aunque sólo las pisadas de los dos hombres producían ruidos en aquella soledad, había sin embargo, una sensación de sonoridad en el aire, algo que llegaba de todo el paisaje a través del oído como un mensaje de *movimiento naciente*. De pronto Yasic señaló con su brazo izquierdo y dijo:

-Aquella *piedra gris* es la primera señal [...] Sin embargo, es importante tomar la *piedra* como primer punto. Puede ser que cuando usted llegue esté nublado o lloviendo.

“Este *demonio* de hombre piensa en todo” (Bosch, 1986:112-113). [Las cursivas son mías].

Con respecto a la cita anterior, la frase nominal *movimiento naciente* alude a la imagen del dinamismo de la culebra. Yasic al señalar el hoyo donde se encontra el oro, sale una culebra: “Yasic alcanzó apenas a ver un cuerpo fino, reptante, de color entre *gris* y *café* claro, que ondulaba y se escondía en la mezcla vecina” (Bosch, 1986:118). [La cursiva es mía]. La imagen literaria denota la relación entre la piedra gris y la culebra. Más aún, Salvatore evoca al demonio, Angustias como pájaro de mal agüero, con su vestimenta negra, forma parte de esa travesía infausta y tiene su *victoria sobre la muerte*. Ella es quien impide (involuntariamente) sacar el oro; como las serpientes u hormigas, ella es la guardiana del precioso metal. De ahí que, Yasic lamente su desdicha: “Si Angustias no hubiera sido una loca, Salvatore Barranco los habría sacado de la selva en quince días. ¿Cómo se explica que esa mujer lo dejara morir así, tan fríamente? Claro, estaba loca. “Loca desgraciada, ¿por qué huíste? [...]” (Bosch, 1986: 233). Pero leamos más sobre este ser ctónico: “Por ser lunar, es decir, eterna, y por vivir bajo la tierra, encarnando (entre tantos otros) los espíritus de los muertos, la serpiente conoce todos los secretos, es la fuente de la sabiduría, entrevé el futuro” (Eliade, 1954:167):

La serpiente, “complemento viviente del laberinto”, es el animal ctónico y funerario por excelencia. Animal del misterio subterráneo, del misterio de ultratumba, asume una misión y se

²⁵⁸ “Al parecer, la serpiente, “sujeto animal del verbo enlazar”, como lo dice finamente Bachelard, es un verdadero nido de víboras arquetipológico y se desliza hacia demasiadas significaciones diferentes, hasta contradictorias [...] La serpiente es el triple símbolo de la transformación temporal, de la fecundidad, y, por último de la perpetuidad ancestral”. (Durand, 2004: 325).

convierte en el símbolo del instante difícil de una revelación o un misterio: el misterio de la muerte vencida por la promesa del nuevo comienzo. Incluso en los mitos antitéticos más antiofidios, esto es lo que confiere a la serpiente un papel iniciático y, en suma, benéfico, indiscutible.

[...] Por lo tanto, la serpiente ocupa un lugar simbólicamente positivo en el mito del héroe vencedor de la muerte. No sólo es el obstáculo, el enigma, sino el obstáculo que el destino debe franquear, el enigma que el destino debe resolver. Tal es realmente el papel dialéctico que la etimología de su nombre impone al Satán bíblico. La serpiente es a la vez obstáculo, guardiana, encubridora “de todas las sendas de la inmortalidad”, y de este modo -como lo muestra el *Libro de Job*, se integra como indispensable momento del drama escatológico y de la victoria sobre la muerte (Durand, 2004: 329-330).

Por su parte, Bachelard, refiere en la poética de Alexander Blok que “la serpiente es al mismo tiempo el signo del mal subterráneo y del mal moral, el ser macabro y el ser seductor” (Bachelard, 2006:300). Mientras que Sophie Bonneau manifiesta los matices del arquetipo de la serpiente de este modo: “todo en la mujer de perdición es serpiente, “sus zarcillos, su trenza, su ojo derecho, su encanto envolvente, su belleza, su infidelidad” (Bachelard, 2006:300).

Pues bien, si tomamos como referencia la figura arquetípica de la culebra como el ser seductor, Angustias²⁵⁹, tal vez sin proponérselo, resulta ser la seductora del célibe norteamericano Caldwell:

Ella se rebelaba y pretendía morderle las manos. En la lucha, de pronto, los muslos de Angustias quedaron al descubierto. John Caldwell los vio. A la luz de la luna fulgían como marfil. La mujer se dio cuenta de lo que pasaba y de golpe su mirada cambió; se hizo amarga e intensa, de inconsciente pasó a consciente y se cargó a la vez de susto y de odio. Como por encanto, la rebeldía de Angustias se disipó [...]

En cambio lo que aparecía sin cesar en su mente eran los muslos de Angustias. Se daba cuenta de que estaba padeciendo sequedad en la boca y cierta tirantez que obedecía a una fuerza ciega, arrolladora, contra la cual quería luchar pero a la cual quería también abandonarse.

Nunca pudo presumir una situación como ésa; nunca sospechó que la fuerza del instinto podría arrastrar a un ser humano como una corriente de agua arrastra un bagazo (Bosch, 1986:192).

En este pasaje, Angustias es la mujer demonio que va de la locura al encanto, de la seducción a la muerte. Angustias, con su hechizo de mujer misteriosa, arrastra al joven a una situación límite. De suyo es que, en palabras de Eliade, este isomorfismo de la serpiente se encarna en la luna:

²⁵⁹ “Tomemos en cuenta que Angustias es doblemente homicida; ella a través de su mente desquiciada presiente que el joven misionero está a punto de pecar, a punto de perder la pureza y la inocencia; ella (Angustias) es la nueva Eva (es posible que este sea el simbolismo que deseamos descubrir) que pretende evitar (y lo consigue) que un nuevo Adán (John Caldwell) caiga en el pecado. Esta Eva (Angustias), de un modo diferente (a través de la muerte), redime a toda la humanidad representada por ese nuevo Adán. John Caldwell no llega ni siquiera a pecar con el pensamiento porque Angustias se lo impide de un balazo, precisamente allí donde nacen los pensamientos: en la cabeza”. (Gerón, 1993: 280).

La luna puede tener también una personificación masculina y ofídica; pero estas personificaciones (que muchas veces se separan del conjunto inicial y siguen un curso autónomo dentro del mito y de la leyenda) se deben a la concepción de la luna como fuente de las realidades vivas y como fundamento de la fertilidad y de la regeneración periódica [...]

Las relaciones entre la mujer y la serpiente adoptan formas distintas, pero en ningún caso quedan totalmente explicadas por un simbolismo erótico simplista. La “forma” de la serpiente tiene múltiples valencias, y una de las más importantes es la de su “regeneración”. La serpiente es un animal que se “transforma” (Gressman, citado en Eliade, 1954:166).

Mientras que para Durand, el simbolismo de la serpiente es una transformación temporal, en donde el reptil cambia y muda de piel y, simultáneamente, sigue siendo el mismo. En este sentido, el animal estaría vinculado con los diversos simbolismos del Bestiario lunar,

para la conciencia mítica, la serpiente es el gran símbolo del ciclo temporal, el uroboros. Para la mayoría de las culturas, la serpiente es el doble animal de la Luna, porque desaparece y reaparece al mismo ritmo que el astro y contará con tantos anillos como días cuenta la lunación (2004:325).

Así, pues, para Durand, el simbolismo ofídico de la culebra guarda el misterioso secreto de la fecundidad, de la muerte y del ciclo, y en el Bestiario de la luna es el ser que más se aproxima al símbolo cíclico del vegetal Oroboros. Por lo demás, “la serpiente será valorizada como custodio de la perpetuidad ancestral y, sobre todo, como terrible guardiana del misterio último del tiempo: la muerte” (2004: 329-330).

Ahora bien, en el universo textual narrado de *El oro y la paz*, una culebra ha mordido a Angustias, sin embargo, ella no muere porque Pedro Yasic, le inyecta a tiempo el suero antiofídico:

-¡Me picó, me picó!

Pedro corrió.

-¿Qué pasa?- preguntó fríamente, mirándola en los ojos.

-¡Una culebra, una culebra!- dijo ella, con la voz desfigurada por el miedo.

Entonces Yasic sujetó el rifle con todo su vigor para evitar una sorpresa, se agachó y observó la pierna derecha de Angustias. Sí, ahí estaban las huellas de los colmillos. Rápidamente corrió hacia el bulto en que llevaba las medicinas y preparó una inyección de suero antiofídico. Todo estaba esterilizado. En la selva no hay tiempo para hervir jeringuillas

Durante dos días Angustias estuvo entre la vida y la muerte. El suero butantán comenzó a hacer sus efectos visibles al día siguiente, pero fue sólo al segundo cuando Yasic se dijo que la mujer estaba ya fuera de peligro (Bosch, 1986:213).

En el discurso de la serpiente como regeneración e inmortalidad, en la dicotomía de la vida y de la muerte, especialistas como Bachelard, Durand y Eliade argumentan que:

El veneno es la muerte misma, la muerte materializada. La mordedura mecánica no es nada, es esa *gota de muerte* la que lo es todo. ¡Gota de muerte, fuente de vida! Empleado en horas justas, en la correcta conjunción astrológica, el veneno trae curación y juventud. La serpiente que se muerde la cola no es ya un hilo replegado, un simple anillo de carne, es la *dialéctica material* de la vida y de la muerte, la muerte que emana de la vida y la vida que emana de la muerte, no como los contrarios de la lógica platónica, sino como una inversión sin fin de la materia de muerte y de la materia de vida (Bachelard, 2006:313).

Para Eliade, el simbolismo de la serpiente es polivalente, aunque todos convergen hacia un mismo punto: la inmortalidad. La serpiente se regenera y, por tanto, otorga “fecundidad, ciencia (profecía) e incluso inmortalidad”. Por ejemplo, Eliade cita a Frazer sobre diversos mitos de la serpiente que arrebatan al hombre la inmortalidad concedida por la divinidad. No obstante, “todos ellos son variantes tardías de un mito arcaico en el que la serpiente (o un monstruo marino) guarda la fuente sagrada y la fuente de la inmortalidad (árbol de Vida, Fuente de la juventud, Manzanas de oro)” (Eliade, 1954:164).

Otro ejemplar se encuentra en la tradición china, “el Dragón y la serpiente son los símbolos del flujo y del reflujo de la vida”. De ahí las virtudes médicas atribuidas al veneno mortal de la culebra que, en su antítesis, representa el elixir de la vida y de la “eterna juventud”. Razón para decir que la serpiente se traduce en la guardiana, ladrona o poseedora de la vida, cuyo simbolismo ofídico alcanza un lugar importante en el simbolismo vegetal de la farmacopea (Durand, 2004:326).

Marcio Veloz Maggiolo manifiesta que Angustias es esa suerte de fusión con la selva:

Angustias es el personaje-selva de la novela; las serpientes las pican, pero no muere, y al final queda integrada a una tribu amazónica. Metida en el centro del shamanismo de grupos ágrafos que aman la paz y no conocen el oro.

En el fondo la manera simple de Angustias ver el mundo es un modo selvático de verlo, por eso se funde con los elementos, y pasa a ser parte de la propia naturaleza (2009: 90).

Si bien es cierto que a Angustias le pica la víbora y no muere porque ella forma parte de ese universo selvático²⁶⁰, como ha señalado Maggiolo Veloz. Ella, en la selva, encarna al *Satán bíblico*. Es el personaje selva-serpiente. Angustias es el ser que regresa

²⁶⁰ “Como en toda novela de aventuras, y “*El oro y la paz*” lo es, existe un Némesis [...], la selva es el “Némesis” de todos los personajes. La selva es la muerte o la amenaza de muerte; es también el brazo largo de la justicia pues a través de ella se condena sin necesidad de juicio alguno a aquellos que alteran (o rompen) el equilibrio y la armonía que debe reinar entre el hombre y la naturaleza”. (Gerón, 1993:283).

“La selva, como dijimos antes, cobra una preponderancia esencial a medida que crece y avanza la novela, llegando a dominar toda la estructura narrativa, ya que no es un simple escenario donde se desarrolla la novela; poco a poco se ha convertido en un monstruo indomeñable, como dijimos antes, en el Némesis de todos los personajes, con la excepción de Angustias y del viejo Alexander Forbes; porque tal y como hemos expresado, Angustias es angustias y es la selva, mientras que Alexander Forbes es la paz y también la selva”. (Gerón, 1993:286).

a su origen primitivo, a su mundo interior que bajo la metáfora del inconsciente *serpentea* la angustia existencial: “[...] Pareciera que la serpiente viene a encorvar una mayúscula demasiado recta, una inicial que quiere ocultarse. ¡Cuántas confesiones inconscientes hay a veces en la elección de una ornamentación animalizada como ésa!” (Bachelard, 2006: 304):

La supuesta española mostró animadversión a los italianos y huyó aterrorizada cada vez que alguno de ellos trató de hablarle, actitud que contrastaba con la de los indígenas, que fueron cordiales con los extranjeros [...]

“Uno de los cinematografistas, que es antropólogo expuso a este corresponsal la teoría de que la extraña mujer, bajo la presión del medio selvático, ha retornado psicológicamente a una edad comparada con la edad de piedra y reacciona ante el hombre blanco rechazándole con más violencia que los naturales de la selva” (Bosch, 1986:263).

En compartida dialectización del ser “más terrestre de los animales” hemos visto que la figura arquetípica de la culebra es el animal que desaparece con tremenda facilidad en la tierra y desciende a los infiernos, muda su ropaje y se regenera a sí misma. Según Bachelard, encuentra en esa muda una especie de metamorfosis, en otras palabras, la culebra tiene la capacidad extraordinaria de “cambiar de arriba abajo”, que de acuerdo con el uroboros, la serpiente enroscada, se come indefinidamente a sí misma (2004:326).

Por ejemplo, en el cuento “El río y su enemigo”, Juan Bosch con las aguas del río Yuna construye una extraordinaria imagen poética de la serpiente gigante, enroscada que se muerde a sí misma. Ilustremos: “Vi el agua acercarse a él hirviendo, espumeando, enrollándose, mordiéndose a sí misma” (Bosch, 1997: 70). En este sentido para Bachelard:

El río que *serpentea* no es una simple figura geométrica: en la noche más negra, subsiste un fulgor suficiente como para que el río se deslice entre la hierba con la movilidad y la destreza de una larga culebra: “El agua tiene esa potencia, en la noche más total, de captar la luz no se sabe dónde y transformarla en culebra” (2006: 301).

En la misma vertiente, en Bosch se lee:

Ya era de noche. La noche había entrado de golpe, y allá afuera, en el río, en la jungla, espesándose sobre el agua, esparciéndose sobre la tierra, por entre los árboles, por los bañados, las sombras iban igualando todas las cosas del mundo, disolviendo todos los perfiles, soldando en un solo bloque negro al ave que dormía en una rama, a la culebra que reptaba en busca de un roedor y al gusano que tomaba calor entre las hojas que fermentaban en el suelo... (Bosch, 1986: 259).

En Bosch, en extraordinaria analogía con Bachelard, en la bella imagen poética que acabamos de referir, la dialéctica de la noche tiene la fuerza, mejor dicho, la furia de moverse como una culebra sobre la tierra, sobre el agua, sobre los árboles, ella impone

su sombra monstruosa, como una víbora gigante que ocupa el suelo de la cosmicidad. La esfera de la noche, con el semantismo del río transformado en una serpiente gigante, o la noche en serpiente, o en ave, más allá de la sombra. Pero más allá de toda sustantivación de la noche, vislumbramos también la fuerza de la metáfora de las tinieblas que se traga al río o el río que se lleva las sombras: “Como el árbol que se agota es al agua que bebe su sombra, volviéndose más negra que la presa que devora” (Bachelard, 1978:89). Para el filósofo francés, las aguas al absorber las sombras conlleva una manera de morir todos los días en nosotros.

En *El oro y la paz*²⁶¹, Pedro Yasic es víctima de la ilusión del preciado metal, su enfermiza pasión por el oro lo lleva a una posible locura. En un juego óptico, el miedo primitivo se apodera de él. Pedro Yasic, en una especie de metamorfosis, cree ver en las pieles de nutria a una culebra, su razonamiento primitivo parece resultar lógico, pues entre la piel de nutria y la de la víbora hay una similitud, pero más su relación estrecha, íntima, enroscada estaría entre el oro y la serpiente. Sirva de ejemplo la siguiente imagen literaria:

Le pareció que la balsa había refrenado su marcha; le pareció que un leco miraba hacia él. En medio de su confusión recordó que llevaba las bolsas en la mano. “Me lo van a quitar; me van a quitar el oro, mi oro, el único oro que me queda”, pensó. Y rápidamente, con la rapidez y la torpeza de un hombre que no gobernaba sus pensamientos, tiró las bolsas lo más lejos que pudo, lo más lejos: a menos de un metro. Volvió la mirada y las vio allí, tan cerca, que sintió miedo; miedo como si las bolsas hubieran sido una culebra que iba a saltar sobre él (Bosch, 1986: 242).

Para Bachelard: “el festón, la liana y la serpiente, todo se anima bajo la pluma que sueña, incluso la vida entrelazada, trenzada enroscada” (2006: 304). En el universo ofídico, la culebra no solo se encuentra en la tierra, sino que también es trepadora, sube a los árboles como las lianas (éstas tienen forma de culebra) que viven enraizadas a la tierra, las lianas suben a la parte más alta del árbol y lo enroscan tal si fueran grandes

²⁶¹ “[...] Porque lo que cuenta es el oro, lo que vale es el oro. “La dorada” arrogancia de los potentados y el “plutense” desprecio de los poderosos se aplaude con elevada complacencia. Y los actuales yasicianos, los modernos buscadores de oro, ya no temen ni siquiera a los peligrosos riesgos de la selva, porque la “selva” de la ley los ampara. El mismo oro les proporciona el antiofídico necesario para la inmunización permanente. Tamaña ironía del destino, pues ya no valen las proclamas contra el “oro corruptor”. De ahí que *El Oro y la Paz* comporte una triple figuración simbólica. En primer lugar, el oro, símbolo de la riqueza, del poder, de la frialdad, y también representación alegórica de la ambición y del fracaso. La historia de Yasic es el símbolo del destino fatal de la búsqueda del oro; la historia de Forbes es símbolo del destino dichoso de quien busca la paz. El usurpador del oro retorna, sin oro y sin paz, adonde el hombre que no tiene oro, pero tiene paz [...] Es una doble historia con sorprendente analogía actual, tal como expresara su autor al presentar el libro, pues estamos en un tiempo en el que “tanta gente busca el Oro...y en el que tan poca gente consigue la paz”. El “Oro” y la “Paz”, título simbólico y elocuente, traslación significativa de una historia real con un trasfondo figurativo y alegórico”. (Rosario Candelier, 1982: 250-251).

serpientes que estrangulan. Para Durand, “en numerosas tradiciones, por otra parte, la serpiente está unida al árbol” (2004:330). Y no ha de extrañar que en nuestra cultura este ser ofídico adopte el mismo semantismo. Para ilustrar la idea, a título de ejemplo siguen estas imágenes poéticas:

[...] y a través de las puertas y ventanas protegidas por tela metálica se alcanzaban a ver afuera las sombras que iban adueñándose del amasijo de troncos y ramas, hojas y lianas que formaban la selva. Por momentos se acentuaba el fresco que llegaba del lado del río y se oían chillidos, más estridentes si eran de alguna familia de monos que pasaba por los árboles vecinos, más melódicos si procedían de los grupos de aves que volaban en las cercanías camino de sus nidos. Pronto comenzaría a oírse los cantos de los insectos (Bosch, 1986:92-93).

Las luciérnagas cruzaban por entre los árboles y se oía el murmullo de la yunga que se marcaba allá y más allá en algún ruido seco, en golpes de alas y en graznidos de aves nocturnas (Bosch, 1986:162).

En los pasajes de la novela, la marca textual del sustantivo abstracto *sombras*, seguido de la oración *lianas que formaban la selva* y la metáfora *golpes de alas*, aunado a los árboles como constructo de la selva, en la dialéctica de la fenomenología de la imaginación responde a la alegoría de la serpiente cósmica. Angustias²⁶² es un personaje selva-serpiente, en esa triangulación la figura geométrica equivale a un círculo, en cuyo centro la “potestad” reside en la selva, por consiguiente, ésta se convierte en un personaje más que evoca la imagen poética de la serpiente gigantesca de la que hemos venido hablando. La selva, la serpiente enroscada como la liana que se enrosca en el árbol, erecta, lista para lanzar el piquetazo. En otras palabras, en Bosch, la imagen arquetípica de la serpiente no es la simple culebra de la selva, no es la pocarraya, ni la talla, entre otras, sino la serpiente que tiene el brillo de la cosmicidad, es cósmica por su naturaleza ancestral como la de D.H. Lawrence; otro ejemplo de comparación es el del “folclor mexicano Kukulcán o Quetzalcóatl es la *serpiente del mundo*” (Bachelard, 2006:307). Así, pues, la serpiente-selva en Juan Bosch parece evocar a Quetzalcóatl (cultura azteca) o Kukulcán (cultura maya), cabe dilucidar que en ambas culturas se alegoriza a la serpiente emplumada. En Bosch, la imagen poética evocada desvela a la mítica serpiente, quizá a la serpiente emplumada, terrestre, la serpiente del mundo o a la serpiente-mujer, eterna por su carácter lunar:

Como atributo de la Gran Diosa, la serpiente conserva su carácter lunar (de regeneración cíclica) junto al carácter telúrico. En cierto momento, la luna es identificada con la Tierra, a la que se considera a su vez como matriz de todas las formas vivientes. Algunas razas creen

²⁶² El fonema (s) su fonación es sordo. Obsérvese que en la relación triádica Angustias-selva-serpiente el nombre de Angustias la (s) en coda final de palabra, al vincularlo con la unidad lingüística *serpiente* y *selva*, éstas forman una (s) silbante como la onomatopeya de la culebra.

incluso que la Luna y la Tierra son de la misma sustancia (Briffault; Krappe, citado en Eliade). Las Grandes Diosas participan tanto del carácter sagrado del suelo como del de la luna. Y como estas diosas son además divinidades funerarias (los muertos van a las regiones subterráneas o a la luna, para regenerarse y reaparecer bajo una nueva forma), la serpiente se convierte en el animal funerario por excelencia, que encarna las almas de los muertos, el antepasado, etcétera. Este simbolismo de la regeneración es lo que explica también que figuren las serpientes en las ceremonias de iniciación (Eliade, 1954: 168).

Bachelard refiere un extraordinario ejemplo de la *serpiente cósmica*, es decir, de “una serpiente que es, en muchos aspectos, *toda la tierra*.” Según Bachelard, D. H. Lawrence es el poeta que quizás mejor haya descrito al animal *más terrestre*:

En el centro mismo de esa tierra duerme una gran serpiente en medio del fuego [...] Es el fuego vital de la tierra, porque la tierra vive. La serpiente del mundo es inmensa, las rocas son sus escamas y los árboles crecen entre sus escamas [...]

Si la serpiente muriera, todos pereceríamos. Sólo su vida garantiza la humedad de la tierra que hace crecer nuestro maíz. De sus escamas extraemos la plata y el oro, y los árboles tienen en él sus raíces igual que nuestro cabello tiene sus raíces bajo nuestra piel [...] (Bachelard, 2006:306).

Por ejemplo, ¿una *imaginación metálica* vacilará en creer que se pueda extraer el oro y la plata de las escamas de un dragón monstruoso? ¿Si se hace nácar con las escamas de la breca! ¿Por qué no habría de hacerse acero reluciente con el manto damasquino de la serpiente? [...] Es eminentemente concreta en la imaginación ingenuamente materialista de la serpiente metálica. Para ser brillante como la plata, hay que comer plata (Bachelard, 2006: 309-310).

En *El oro y la paz*, recordemos que Angustias, la loca de infinita angustia, ha tenido un piquete de víbora, ella no muere. Ella como la serpiente ha probado el exilir de la vida. Angustias, en su triple yugo ofídico guarda el secreto de la fecundidad, del ciclo y de la muerte, es “la terrible guardiana” que se queda internada en la selva²⁶³ cuidando niños²⁶⁴ indígenas: “si la serpiente muriera, todos pereceríamos”.

[...] Ese ser fundamental reúne los atributos contradictorios, la pluma y la escama, lo aéreo y lo metálico. Para él todas potencias de lo vivo; para él la fuerza humana y la pereza vegetal, la

²⁶³ “[...]allá donde Pedro Yasic y Alexander Forbes habían confluído con fines diferentes, “en medio de aquel mundo vegetal...rumoroso y oscuro, con raíces pero sin cielo [...]No es extraño que allí tuviera lugar la odisea de Pedro Yasic por los aspectos coincidentes entre ambos. Por un lado, la presencia de la selva, con su escenario enmarañado, juglaresco, espeluznante. Por otro lado, la presencia de Yasic con su conducta enigmática, tortuosa, salvaje. Es decir, entre ambos personajes se revela en un parecido que adquiere dimensiones reales y simbólicas, porque tanto Yasic como la selva, ofrecen sus peligros constantes, sus escondrijos extraños, sus recovecos secretos y sus vericuetos ocultos y temibles. La selva no era un amasijo “árboles y lianas”, sino una vibración personificada: proyectaba su naturaleza peculiar”. (Rosaio Candelier, 1982:251).

²⁶⁴ “Se cree que la serpiente trae a los niños; por ejemplo, en Guatemala (Nathan Miller, citado en Eliade,1954: 166), en la tribu Urabunna del centro de Australia (los antepasados son dos serpientes que van recorriendo la tierra y dejando *mai-aurli*, “espíritus de niños”, allí donde se detienen), entre los Togo de África (una serpiente gigante que está en un estanque próximo a la ciudad de Klewe, recibe a los niños de manos del Dios supremo Namu y los lleva a la ciudad antes de que nazcan; Ploss,I,586) (citado en Eliade, 1954:166).

potencia de crear durmiendo. Para Lawrence la tierra es una serpiente enroscada. Si la tierra tiembla, es que la serpiente sueña (Bachelard, 2006: 307).

3.7.1. La poética de las aguas en tres cuentos: “Rumbo al puerto de origen”, “La Muchacha de la Guaira” y “Mal tiempo”.

En “Rumbo al puerto de origen” Cándido Gerón destaca:

El autor sobrepasa el nivel de la descripción cinematográfica, la personificación metafórica. Dicho de otro modo, puede metamorfosear el código de la escritura tantas veces sea necesario. Utiliza más bien el lenguaje cotidiano por tratarse de un mecanismo social, y por estar lleno de imágenes concretas, y justamente por la expresión de los parlantes (1993:122).

“Rumbo al puerto de origen (1949)²⁶⁵” es un relato que narra, a modo de crónica periodística, el naufragio de Juan de la Paz. Éste cae al mar Caribe por atrapar una paloma herida para dársela de regalo a la niña Emilia. El hombre pierde su balandra y naufraga, aproximadamente, veintitrés horas. Juan de la Paz, quien no hace honor a su apellido, más bien, vive el infortunio causado a su propia hija Rosalía, una niña de nueve años. El infortunio de haberla violado y matado. Ahora él se enfrenta, solo, a las adversidades del altamar, a los “temibles piojos de mar”, a las picaduras de los jejenes, a los mangles, los animales abusan de él, así también el sol y el petróleo, como tiempo atrás él había abusado de su pequeña hija. En el cuento, Juan Bosch²⁶⁶ guarda, magistralmente, hasta el final del relato el móvil del castigo de Juan de la Paz por haber causado el crimen de su propia hija. El náufrago vive el castigo Divino y el de los hombres, la cárcel. A continuación, veamos algunas reflexiones sobre el tópico sexual que matiza al cuento:

²⁶⁵“ [...] es imposible leer *El viejo y el mar* de Hemingway (publicada en 1952) y *Relato de un náufrago*, de Gabriel García Márquez (1970), sin que nuestra memoria no fije asociaciones con “Rumbo al puerto de origen” (1949), que es previo a ambos textos. ¿Influencias? ¿Mimetismo? Más bien, vasos comunicantes, intertextualidades”. (Hernández, 2010: 76-77).

“Es simple coincidencia. Es verdad que *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway tiene algo de común con mi cuento “Rumbo al puerto de origen” en el tema, no en el estilo; pero eso explica porqué los dos éramos pescadores [...] Tal vez eso explique que él conociera a un pescador cubano viejo, que fue el personaje de su libro, y yo conociera a Juan de la Paz, que es el personaje de “Rumbo al puerto de origen”, y no es nada raro que dos cubanos se parezcan en su manera de enfrentar la vida”. (Bosch, citado en Bosch C., 2016:120-121).

²⁶⁶ “Este personaje lo conocí en Isla de Pinos, en Cuba. Hablaba mucho conmigo, pero después me contaron que él había estado preso veinte años de una condena de treinta. Había pasado veinte años en el presidio de la Isla de Pinos, porque había matado- no como dice el cuento, a una niña, sino a un niño; lo violó y lo mató. Me quedé con el tema del cuento porque resultaba que él me contó su naufragio y cómo había naufragado, y cómo se le había pegado el petróleo de un barco que había huido de los nazis cerca de Cienfuegos, y ese barco era el “San Rafael”, era un barco dominicano, de Trujillo [...] (Bosch, citado en Hernández, 2010: 80).

El que la violación ocurra en altamar, podría tener la siguiente explicación: Juan de la Paz parece padecer un fuerte trauma desde la infancia, que lo convierte en un individuo edipiano que no alcanza desprenderse de la imagen de la madre. Él ha violado a su hija buscando inconscientemente regresar al vientre de su progenitora (Valdez, 2005:221).

Mientras que para Ángela Hernández, “Rumbo al puerto de origen” contiene el tema “del poder y la violencia sexual”, sin embargo, el cuento alcanza niveles de simbolización como el tópico de la justicia (2010:80).

Por su parte, para Marie Bonaparte, “el mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternos” (citado en Bachelard, 1978:176). Desde esta perspectiva maternal, en aventurada hipótesis, a juzgar por el mismo título y por los hechos narrados en el cuento, resulta muy probable de que se trate de una metáfora bajo el arquetipo ancestral de la madre, sobre todo, si tomamos como punto de referencia a Carl Gustav Jung con respecto a estos elementos maternos: “[...] el cielo, la tierra, el monte, el mar y las aguas estancadas, el inframundo y la luna; en un sentido estricto, como lugar de nacimiento y procreación, los sembradíos [...] el jardín, el útero, cualquier concavidad [...] (2002: 78). Pero para Jung, este simbolismo puede resultar ambivalente, es decir, favorable o nefasto. No obstante, más allá del mar en su concepción de arquetipo materno, está la fatalidad, que a juzgar por la anécdota del cuento, Juan de la Paz desgarrar el destino de su hija. Así, pues, desde la concepción jungiana, en “Rumbo al puerto de origen” el mar resultaría el atributo de la fatalidad. Las aguas en las que se sumerge Juan de la Paz son aguas maternas, lechosas, pero éstas prefiguran el retorno a la madre ancestral en un sentido trágico, el complejo edípico en su más sentida abyección:

Desde el inicio hasta el final del cuento *Rumbo al puerto de origen*, los caracteres simbólicos (Juan de la Paz, y la paloma) pasan por diversos aspectos divergentes. La idea del texto se subordina a su identificación: la vida amenazada del protagonista, y su ensoñación evidente: la vuelta a sus ancestros, a su mito antagónico, que se sitúa entre la madre y la hija, y que como consecuencia de lo trágico, forma parte de su obsesión edipiana (Gerón, 1993: 118).

Ahora bien, desde la estética del agua, según Bachelard:

El nadador conquista un elemento extraño a su naturaleza. El joven nadador es un héroe precoz. ¿Y qué verdadero nadador no ha sido primero un joven nadador? Los primeros ejercicios de natación dan motivo a un miedo superado [...] A este miedo del elemento nuevo se asocia por lo demás cierto temor ante el profesor de natación que a menudo precipita a su alumno en un agua profunda. No es de asombrarse entonces que se manifieste un ligero complejo de Edipo, en el que el profesor desempeña el papel de padre (1978: 244).

En el cuento, Juan de la Paz que ya no es joven resulta buen nadador. Sin embargo, lo sobrecoge el miedo primitivo:

El miedo, sobre todo, le abrumaba. Por ejemplo, temió que la ropa le estorbara; se la quitó y la fue abandonando tras sí; pero cuando se sintió desnudo le aterrizó la idea de que llegando a aguas bajas una barracuda lo dejará inútil como hombre. La luna, que estaba en el horizonte al caerse de la balandra, iluminaba ya la vasta extensión de agua [...] (Bosch, 1997: 93):

En este sentido, para Cándido Gerón, el fenómeno del miedo ocupa una fuerte preocupación y obsesión en el personaje, pues teme quedar “inútil como hombre”, según el autor, esto “no es más que la concepción del nacimiento, y como tal, todo nacimiento es el reflejo de la muerte” (1993:120).

Ahora bien, con respecto a la imagen de la desnudez de Juan de la Paz, Diógenes Valdez arguye desde la perspectiva del psicoanálisis lo siguiente:

Este acto tiene mucho de ritual. Dicha desnudez es más espiritual que material y, desde el punto de vista del psicoanálisis, es un intento de retornar al útero de esa madre arquetipo representada por esa Eva ancestral. Juan de la Paz ha vuelto al estado primitivo, se ha convertido en el remedo de un *Adán* que pretende surgir a “la vida” desde la superficie del mar y es, quizás, la vida misma naciendo de las aguas del mar, como postulan modernas teorías evolucionistas (Valdez, 2005: 212).

Si bien este nuevo *Adán* como señala el autor vuelve a su origen, surge del mar como una concha que sale de vientre materno, Juan de la Paz al resurgir lo hace bajo el instinto animal (nuevamente), pues en su cabeza trastornada, ahora hay otra posible víctima de la sexualidad, la niña Emilia a quien pretende darle el regalo de la paloma, y muy probablemente ésta correrá la misma suerte de Rosalía. En el cuento, la imagen de Emilia resulta ambivalente, mejor dicho, borrosa, ya que no se sabe de quién se trata, pero en aventurada hipótesis podría ser su hija, otra mujer, o tratarse de cualquier otra niña. Juan de la Paz, inconsciente, llega a confundir el nombre de Rosalía con el de Emilia, y uno de los hombres que lo rescata del naufragio, dice: - “Eso quiere decir que Juan de la Paz está volviendo al puerto de origen- explicó el patrón” (Bosch, 1997:102):

Esto explica cuando él confunde a la madre con la hija Rosalía. Hay todo un cuadro trágico de Juan de la Paz, que abarca desde su obstinación edipiana por la falta de amor, que no recibió en la infancia por la ausencia de un padre, lo que provocó en él una especie de rebeldía y frustración, que lo llevó un día a violar en alta mar a su propia hija. En su afán de atrapar la paloma para obsequiársela a Emilia, hay un trauma psicológico que el reflejo de una niñez sin estímulos, y que intenta reconstruir a través de Rosalía. Pero esto es una hipótesis, como lo es también el hecho de que en la violación de su hija buscaba un símil de identificación con su infancia traumatizada (Gerón, 1993:122-123).

Ahora bien, partiendo del complejo edípico, en el cuento, Juan de la Paz nada en las aguas profundas del Caribe y en su condición de soledad vence, en esa “experiencia

cósmica”, a su “enemigo” que es el mar, pero no puede vencer a los demonios internos. Juan de la paz, el náufrago, lucha por la vida. Él, en su catarsis edipiana, se quita la ropa para “despojarse” de la carga psicológica de haber cometido el crimen con su propia hija y pretende redimirse, pero el subconsciente le desvela otra realidad: “Juan de la Paz parecía dormitar [...] sin embargo se le oyó contestar, con despaciosa y clara voz: -Pa llevársela de regalo a Rosalía” (Bosch, 1997:102).

Cabe decir que en el universo narrado del relato tanto la imagen de la paloma como la de la niña Rosalía corre paralelamente, se toca, se fusiona y se crea una imagen poética de la desgracia de la niña Rosalía. Más aún, la imagen de la erotización va desde la balandra (fállica) solitaria en altamar que corre “como si la tripulara el diablo”, el traslape paloma-niña; niña-paloma hasta la concha de caracol (“algo cortante”) que encuentra Juan de la Paz para los maderos. Recordemos que la concha en su polivalencia simbólica también es atributo de la vulva, pues ésta se asocia al nacimiento de Venus quien surge de la concha marina. En el cuento, la imagen de la endeble e hiriente paloma está encarnada, con verosimilitud, en la niña Rosalía. La mirada omnisciente nos relata con lujo de detalles el episodio patético de la niña, pero lo sabemos a través de la imagen poética de la paloma en altamar. En el naufragio de Juan de la Paz existen dos imágenes vivas: la niña Rosalía y la paloma, ambas muertas. Léanse estas imágenes literarias paloma-niña o viceversa:

Cuando pensó tomar una decisión se acordó de la paloma; entonces vió, con verdadera indiferencia, que la había apretado sin darse cuenta con dedos de hierro y que la pobre ave herida agonizaba entre temblores. Y esa fué su última sensación consciente [...] (Bosch, 1997: 93).

A ratos se acordaba de la paloma, abandonada, muerta ya sobre el mar [...] Y era curioso que en esa lucha por salvar la vida, en medio de brincos imposibles, de gritos que se perdían en la tremenda soledad líquida, de mezcla delirante entre esperanza y pavor, surgiera de pronto, una vez y otra vez y otra más, la imagen de la paloma, flotando panza arriba bajo la luna, una ala rota y la otra extendida, las rojas patas encogidas y desordenadas las plumas de la cola (Bosch, 1997: 94).

[...] el náufrago sólo acertaba a ver en su imaginación a la paloma y a la niña; y de súbito, llenándole de espanto, comprendió que de las redondas líneas que formaban la carita de Emilia surgía la de Rosalía, mustia y espantada (Bosch, 1997:99).

Para Bachelard, en la poética de las aguas, “las imágenes del agua nos pertenecen de veras; son nuestras y nosotros les pertenecemos [...]”. Las aguas son un don íntimo y ellas esperan ser habitadas: “Corrí como un niño, me arranqué la ropa y me eché al agua. Aquello no duró más que algunos minutos, pero estaba en el cielo” (1978:246-247).

El salto al mar, ese salto que reaviva, según Bachelard, en Juan de Paz, no se trata de un salto, sino de la caída. El peso psicológico de Juan de la Paz le imposibilita entrar al universo metafórico de las aguas del Caribe; antes bien, en el agua “cada ola hace sufrir, cada ola azota como una correa” (Bachelard, 1978: 254) que lo arroja hasta el lodo como a un cerdo, lo arroja a las marismas de Cayo Azul para rematarlo con los azotes de la hostilidad del sol.

En el cuento, desde las primeras líneas se advierte la “tranquilidad” del mar, no obstante, éste llega a fundirse con las emociones del personaje principal, es decir, el mar va de la tranquilidad a la violencia. Sirva de ejemplo lo que sigue: “Habiendo hecho sus cálculos con toda corrección, Juan de la Paz llegó a la altura de Punta del Este a las seis de la tarde, minutos menos. El mar había sido un plato y probablemente seguiría siéndolo toda la noche” (Bosch, 1997:91). De acuerdo con Bachelard: “Un mar tranquilo es atacado por el repentino furor. Brama, ruge. Acoge todas metáforas de la furia, todos los símbolos animales del furor y de la rabia” (1978:257). En la línea bachelardiana, veamos esta imagen literaria del relato, donde *todas las metáforas* de la frustración y de la ira se imbrican en una violencia de contrastes, el alma desdichada de Juan de la Paz se encuentra en el reflejo del mar abierto, violento, pero él pretende huir de sí mismo:

Loco, totalmente fuera de sí se lanzó otra vez hacia la marisma; pero cuando hubo dado unos veinte pasos dió vuelta, con tanta velocidad como si hubiera seguido una línea recta; se lanzó sobre los maderos y cogió dos, uno en cada mano. Era increíble que pudiera cargarlos, pues además del tamaño el agua de que estaban saturados los hacía pesados. Pegando saltos, chapoteando, volviendo a ratos la cabeza con una impresionante mirada de terror, Juan de la Paz se perdió en dirección al mar abierto, donde el viento norte hacía subir las olas a respetable altura. Cogido a los maderos se tiró sobre el agua. Y agarrado como un loco, con manos y pies, fue dejándose llevar por las dos piezas, sin saber adónde iba, interesado ahora oscuramente más de huir que en salvarse (Bosch, 1977:100).

Empero, esta alma desventurada no solo es de Juan de la Paz, sino también de la muchacha de la Guaira. El cuento **“La Muchacha de la Guaira”** (1955)²⁶⁷ se desarrolla en un puerto de Venezuela. Es un relato de corte metafísico con tintes políticos. Ella no tiene nombre, vive en el anonimato. La muchacha, una joven bella, tierna y apacible necesita amar y ser amada. El vacío existencial la invade. Ella es una prostituta que al saber que el destino del hombre se fulmina en la nada: “Nosotros, los

²⁶⁷ “Originalmente publicado en el libro de cuentos *La muchacha de La Guaira*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1955, y posteriormente incluido en *Más cuentos escritos en el exilio*”. (Núñez, 2012:12).

seres humanos, nos perdemos, todos en la muerte, en la nada” (Bosch, 1997:205), decide terminar con su vida y se arroja al mar.

En los relatos, el mar como telón de fondo se traga al personaje protagonista, en este caso, a la muchacha de la Guaira. Los puntos convergentes o los hilos comunicantes entre el cuento “Rumbo al puerto de origen” y “La Muchacha de Guaira”²⁶⁸, que parecieran ser un decorado estético de la narrativa boschiana, imprimen una carga de dramatismo en los relatos: “Se oía el mar, retumbando en su ir y venir, como una lejana artillería en acción” (Bosch, 1997:210). Evidentemente, esta imagen alude al dinamismo del mar al que hace referencia Bachelard en la dialéctica de las aguas. Empero, más allá de esta prefiguración que sirve de telón de fondo a la escena trágica, está el punto cardinal, la embriaguez de la rabia acumulada de la muchacha, esa metáfora efervescente encarnada en la joven bajo la custodia de la frustración: “El <<inconsciente>> es ya de por sí un símbolo y la expresión <<zonas oscuras>>, una metáfora” (Maillard, 1992:131). De suyo es que Bachelard manifieste: “El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal” (1978:266). No obstante, esa violencia responde a “la psicología del resentimiento, de la venganza simbólica e indirecta”, por lo que en los recovecos de la psicología del agua se pueden encontrar otras formas de violencias (similares) como manifestación de excitación colérica (Bachelard, 1978: 270); un ejemplo de ello responde al cuento “Mal tiempo” que en adelante se abordará. Así, pues, para Bachelard:

La psicología de la cólera es, en el fondo, una de las más ricas y de las más matizadas. Va de la hipocresía y la cobardía hasta el cinismo y el crimen. La cantidad de estados psicológicos que pueden ser proyectados es mucho más grande en la cólera que en el amor (1978:257).

Pero vayamos a un ejemplo más concreto del cuento “La Muchacha de la Guaira” para ilustrar la poética de las aguas y su relación con el personaje femenino:

[...] Así también se vio la paloma cuando estuvo en el alambre. Pero abajo, al caer, era posible distinguirla en detalle, con sus párpados grises, su pico de coral, sus blancas plumas tan limpias. En el paroxismo de la muerte tembló durante unos segundos. La muchacha había corrido y la había levantado. Expiró en sus manos. De rodillas, con la paloma en las

²⁶⁸ El cuento “La Muchacha de la Guaira” también sigue “el estilo periodístico” de “Rumbo al puerto de origen”. En ambos cuentos está presente el elemento lunar como un refuerzo de la muerte tanto de la niña Rosalía como la de la Muchacha.

“En el caso de “La Muchacha de La Guaira”, el tiempo de la historia se desarrolla en un lapso de 24 horas [...] “La muchacha de La Guaira” es un texto rico en expresiones temporales, como la referida al amanecer: “La noche comenzaba a desvanecerse. Sin duda era bastante más tarde de las cuatro y Hans sabía que a las cinco sería día claro”. (Núñez, 2012: 14-15).

palmas, como quien ofrenda a un Dios colérico, ella estaba frente a Hans y su rostro expresaba el enorme terror de quien está frente a un verdugo.

-¡Hans, Hans, aquí está; mírala, Hans, muerta, muerta como me moriré yo, muerta como decía el hombre!

Así dijo la muchacha; y en tal momento lloraba. Hans iba a cogerla de un brazo y decirle que caminara, que eso no tenía importancia. Pero en tal momento ella volvió los ojos hacia el mar [...] Y de pronto la muchacha se incorporó, miró con ojos de loca, con ojos de miedo cervical, irresistible, al hombre que estaba allí, frente a ella; y sin soltar la paloma, con evidente frenesí, se echó a correr en dirección al mar [...] El segundo oficial del “Trondheim” pensó: “Se va a su casa”. De ahí el asombro con que vio a la muchacha seguir la línea recta por el muelle y saltar. Cuando él llegó, algunos hombres y un policía daban carreras y voces, y era inútil ya tratar de lanzarse tras ella. Una sola vez vieron algo de la suicida: sus dos manos al pie de una ola. Todavía sujetaba en ellas la paloma muerta (Bosch, 1997: 211-212).

De acuerdo con Bachelard, el agua es una invitación a morir: “es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales” (1978: 90). El cuento “La Muchacha de la Guaira”²⁶⁹ está escrito en forma periodística donde el autor muestra su preocupación por el tiempo, entonces habrá de decir que en el relato “el tiempo cae gota agota de los relojes naturales; el mundo animado por el tiempo de una melancolía que llora” (Bachelard, 1978:90) como la melancolía de la muchacha de la Guaira que llora al saber que nos disipamos en la nada. La historia se cierra con la melancolía de la humanidad, con el vacío existencial de la muchacha de Guaira. El llanto humano se funde en las eternas aguas del Caribe en extraña paradoja a pesar de nadie llora por la muerte de la joven: “El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que sólo sabe *llorar* sus penas y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas” con tanta facilidad (Bachelard, 1978:128). Que, en el cuento, al final se convierten en “aguas melancólicas”.

Además de la temporalidad en ambas historias, y de la mirada extraviada (por un instante) de los personajes centrales de los relatos, otro punto convergente es el de la fusión del personaje femenino- paloma-muerte. Tanto en “Rumbo al puerto de origen” como en “La Muchacha de la Guaira”, la paloma muere a manos de ambos protagonistas. En el

²⁶⁹ “En el cuento *La muchacha de la Guaira*, la pluralidad de personajes busca su propia lógica interna. La incertidumbre que caracteriza el relato no es de situaciones difíciles, pero precisa y explora un mundo de diversos elementos en que lo pasivo va subiendo de tono hasta convertirse en una atmósfera cargada de matices paralelos. El cuento se desarrolla en el puerto de Venezuela, La Guaira. El ambiente aludido como parte de una existencia cotidiana, pero donde en medio del ruido, de la barahúnda, una mujer pletórica de condiciones físicas, pero sin un destino por su vacío intelectual, percibe el esplendor de muchos mundos que por su condición oficial de Marina puede despertar la sensación del amor en ella, aunque esta sensación se vea afectada por lo sórdido de la cotidianidad [...]”. (Gerón, 1993: 115-116).

náufrago, éste la aprieta inconscientemente y muere; en la muchacha, la paloma²⁷⁰ al recibir la descarga eléctrica, el último aliento de vida se queda en las manos de la joven.

En la simbología teriomorfa, las aves están desanimalizadas, es decir, ocupan un lugar especial, salvo las aves que son producto de la tinieblas como el murciélago, pájaros nocturnos, entre otros. “En cuanto a la paloma, pájaro de Venus, si a menudo parece implicada en un contexto sexual, hasta ctónico, no deja por ello de ser el pájaro del Espíritu Santo” (Durand, 2004: 136-137). A saber, en ambos relatos, la paloma aplica el simbolismo ctónica, sexual pero también espiritual. La paloma en su sentido sublime confiere la paz humana. Ya desde el mítico diluvio, las aguas apacibles van de la mano con la paloma como la transmisora de la paz terrenal. Pero no vamos adentrarnos al tópico del ave que no corresponde, estrictamente, al tema en cuestión, sin embargo, resulta necesario aludirlo porque la paloma, en su referente de paz, envuelve a los dos personajes femeninos, en otras palabras, la muerte como destino, la paz encontrada en el alma desdichada de ambos personajes, aunque sea a través de la muerte. De ahí que, Bachelard arguya: “El alma sufre en las cosas; a la angustia de un alma corresponde la miseria de un océano” (Bachelard, 1978: 260). Así, pues, el mar requiere ser habitado, es el espacio que acoge a la *conciencia desdichada* de la joven, y a la inocente niña Rosalía que aunque muere a manos de su padre es finalmente arrojada al mar. Por lo demás, en paráfrasis bachelardina, habrá de decir que el agua arrastrará el paisaje melancólico de estos desdichados seres hacia su propio destino. El agua cargará con el dolor humano (1978: 87-99).

Por otra parte, en el cuento “**Mal tiempo**”²⁷¹ (1955), la anécdota es como sigue: Julián, que es un joven silente y parco al hablar, lucha en plena tormenta y en medio del río por salvar un tronco de caoba para sorprender a su padre, el viejo Venancio; hombre estoico e insensible como un tronco de madero que no esboza un rasgo de sensibilidad por la muerte de sus ocho hijos, menos por la condición hostil en la que se encuentra su único hijo vivo, Julián. En tanto Eloísa, la madre angustiada, llora casi al ritmo de la lluvia

²⁷⁰ “En este relato como en *Rumbo al puerto de origen*, la paloma, que es símbolo de paz, se convierte en un signo trágico. No obstante, este procedimiento del profesor Bosch sirve de base analógica. Además, penetra en la mente como imagen estética y atraviesa las distintas regiones del carácter telúrico”. (Gerón, 1993: 18).

²⁷¹ “En *Guaranguaos* la lucha del personaje con el entorno ocupa un segundo plano, pero hay cuentos en los que esa dicotomía actúa como eje principal, como es el caso de *El río y su enemigo*, *Mal tiempo* o *Dos pesos de agua*”. (Pichardo, 2009: 285).

diluvial²⁷², y finalmente le sobrecoge una tristeza sin saber por qué. El corazón de madre le dice que su hijo no se encuentra bien. Julián muere ahogado en el río, pero logra su objetivo, el río arrastra el caobo hasta la playa y el padre lo encuentra (sin saber que su hijo lo había cortado para él). El viejo, en su escasa vista, piensa que se trata de un tronco de ojancho y solo piensa en sacar buena proporción de carbón y en que haya otro mal tiempo para recibir otra generosidad como esa.

Julián como el joven Pedro Yasic en *El oro y la paz* (aunque en caso contrario), en esa suerte de “anagnórisis” busca el abrazo paterno. En esta línea de sentimiento, Julián evoca, fuertemente, al personaje kafkiano Gregor Samsa. En el cuento, Julián antepone la vida a cambio de una mirada de amor de su padre. Sirva de este ejemplo este pasaje del cuento: “[...] pero él había resuelto llevar hasta la playa de la boca el tronco de caoba, y lo llevaría sin duda, pasara lo que pasara” (Bosch, 1997:153). El épico Julián, en su travesía fúnebre se convierte en el héroe de la muerte: “El río como motivo de la desgracia es también eje central de *Mal tiempo* [...] El poder superior de la naturaleza se presenta en este cuento en un doble plano simbólico: El río mata a Julián pero deja intacto el tronco de caoba” (Pichardo, 2009: 286).

En “Mal tiempo”, además de la estilística boschiana que marca la temporalidad de hechos en el cuento, el narrador omnisciente deja entrever la muerte del joven Julián y nos dice que él duerme en su cayuco. Recordemos que la metáfora dormir, equivale a morir, incluso la barca-cayuco lleva implícito el simbolismo mortuario: “Julián se encaminaba en su cayuco, que estaba amarrado en la orilla” (Bosch, 1997:152). “[...] le cogería la noche, y como llevaba ya una hora sin dormir se le haría muy difícil dominar el sueño” (Bosch, 1978:155).

Ahora bien, “en la estética dinámica de la natación”, para Bachelard, este dinamismo corresponde a nuestras ofensas, ya que se da una suerte de lucha consigo mismo. El nadador puede jactarse y decir que el mundo es su voluntad, y su provocación, es quien agita el mar (Bachelard, 1978: 251-252).

²⁷² “La tradición del diluvio, o de varios diluvios, está repartida por toda la tierra, excepto África. La ciencia parece confirmar su realidad histórica. En la relación existente entre el agua y la luna, según Eliade, el diluvio corresponde a los tres días de “muerte de la luna”. Es una catástrofe que nunca es definitiva, por tener lugar bajo el signo del proceso cíclico lunar y del carácter regenerativo de las aguas. El diluvio destruye las formas, pero no las fuerzas, posibilitando así nuevos surgimientos de vida. En consecuencia, aparte de su realidad, el diluvio simboliza el final de un periodo [...] En la lluvia corriente se conserva algo de gran sentido simbólico del diluvio; toda la lluvia equivale a una purificación y regeneración, lo que implica en el fondo la idea de castigo y finalización”. (Cirlot, 1969:175).

En “Mal tiempo”, Julián, en un sentido metapoético, agita las aguas del río y, de acuerdo con Bachelard, “la natación en las aguas naturales en pleno lago, en pleno río, es la única que puede animarse con fuerzas complexuales” (1978: 253); por ejemplo: “sin parar mientras en lo que sentía, braceó enérgicamente, una, tres, cinco veces” (Bosch, 1997:157). En un sentido simbólico, la conciencia dolorosa, mejor dicho, el alma dolorosa de Julián se sujeta férreamente al tronco de caoba bajo la noche tempestuosa:

Nacemos en las aguas del amor, escribe Zambrano, pero el ímpetu de la existencia nos arrebató en su movimiento. Y es desde la existencia que el hombre se da cuenta de su ser escondido, y que anhela darlo, dárselo a conocer (Maillard, 1992: 65).

A contuniación, veamos esta imagen poética: “Julián iba a esa hora río abajo, luchando con las sombras de la noche para que la corriente no le llevara el tronco de caoba con que había resuelto sorprender al viejo” (Bosch, 1997:149). De suyo es que: “el agua es “superlativamente mortuoria”, es un doblete sustancia de las tinieblas, es la sustancia simbólica de la muerte” (Bachelard, citado en Durand, 2004: 100). El padre casi ciego de la vista, pero más del alma, nunca podrá entender el mensaje de su hijo. Ese tronco de caoba que, en su doble mensaje, también lleva implícito la muerte (el tronco por el que muere Julián), el tronco de árbol que escarbado resulta un *ataúd natural*, un cayuco o una barca. A título de ejemplo leemos estos pasajes del cuento:

-Figúrese, Eloísa-dijo-que jallé en la playa un tronco de ojancho, y como tiene buen tamaño va a dar algunos sacos de carbón. Cuando el muchacho vuelva va a encontrar que su taita le tiene una sorpresa [...] Él se la merece, porque mire que Julián es buen hijo, ¿no le parece, Venancio?

Pero Venancio no la oyó. Estaba pensando en otras cosas [...] (Bosch, 1997:159):

No le importaba tener que pasar sujeto al caobo un día, una noche más, dos días, dos noches. Ahora ya no se trataba, como minutos antes, de calcular las dificultades que podían proporcionarle la oscuridad, el río crecido y el trasnoche; ahora se trataba de salvarse y llegar a la playa de la desembocadura con el caobo. De manera firme y poderosa Julián sentía que el caobo y él, no él sin el caobo o el caobo sin él, tenían necesariamente que correr la suerte juntos, hasta arribar adonde el viejo pudiera dar con ellos. Ese sentimiento le comunicaba fuerzas (Bosch, 1997: 157).

En “El mito de Caronte”, el hombre desde su nacimiento estaba consagrado a un vegetal, es decir, a un árbol personal, en otras palabras, resultaba necesario que la muerte fuera protegida como la vida. Así, pues, el cadáver era devuelto al corazón del vegetal, al árbol, donde se disponía al fuego o a la tierra, e incluso se aguardaba en el follaje, en la cima de los bosques para la disolución en el aire, en la cual ayudaban los pájaros de la Noche o los fantasmas del Viento. A saber, en un sentido más íntimo, el

cadáver era dispuesto en su largo “ataúd *natural*, en ese “devorador y viviente sarcófago”, en el Árbol que, entre nudos, era entregado al agua y abandonado a las ondas” (Bachelard, 1978:113).

En “Mal Tiempo”, Juan Bosch en hermosa imagen poética evoca, el mito de Caronte. A través de la voz narrativa omnisciente sabemos que Julián se encuentra solo, en la loma, bajo la tempestad de la noche, esa “tormenta de soledad” en donde el río ha crecido formando olas de un pie de altura. “Pero de pronto, a mitad de trecho entre la medianoche y el amanecer, notó que el cayuco se mecía de atrás alante, como si el agua del río estuviera creciendo en oleadas” (Bosch, 1997:153). También sabemos por el narrador que las carboneras se asemejan a un antiguo cementerio abandonado. Evidentemente, todos estos rasgos ctónicos envuelven la atmósfera caronteana, *per se* cargada de hostilidad y de fuerte patetismo. Pero las imágenes poéticas que desvela con más nitidez el mito de Caronte son las que siguen:

Durante tres días el muchacho batalló sin descanso. Tumar el caobo fue lo más fácil; lo difícil fue conducirlo hasta el río [...] Cuando la tarde caía, y el bosque se poblaba de pajarillos que llegaban aturcidos por el sueño a llenar las altas ramas de los árboles, Julián se encaminaba hacia el río para dormir en su cayuco, que estaba amarrado a la orilla. El tercer día amaneció con amagos de lluvia, y desde media mañana, una vez comenzó a llover, el muchacho tuvo que luchar con ese nuevo inconveniente, lo que aumentó mucho sus dificultades (Bosch, 1997:152).

[...] El temporal había pasado y con él cualquier peligro. Pero lo cierto era que aquel sol que estaba sucediendo a las lluvias tenía un aspecto parecido al del hogar donde por primera vez plañe un niño cuya madre ha muerto al darlo a luz (Bosch, 1997: 159).

De acuerdo con Bachelard, el agua, en su ambivalencia, representa la sustancia de la vida, pero también de la muerte. No menos el árbol, cuyo simbolismo se relaciona con la muerte. En Jung, el árbol, sobre todo, confiere una carga maternal. Ahora bien, tomando como punto de partida que el agua es símbolo maternal, entonces al instalar al muerto en el seno del árbol, al mismo tiempo se le confía al regazo de las aguas, por lo que se duplica la potencia del simbolismo maternal: “se vive doblemente ese mito del amortajamiento”. Según Jung, el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir”. En la fenomenología de la imagen poética, la muerte de Julián en las aguas es la más maternal de las muertes. El hombre, en su deseo de aspirar a la eternidad, en su ensoñación vislumbra:

Las sombrías aguas de la muerte se convierten en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean un regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades... ¡Nunca la Vida ha podido crecer en la Muerte! (Jung, citado en Bachelard, 1978:114).

En las imágenes poéticas, líneas arriba expuestas, la madre Eloísa, en el imperio de la imaginación, funde su llanto con la lluvia y con las aguas del río, las aguas se triplican. De acuerdo con el mito de Caronte, Eloísa vuelve a parir al hijo muerto, pero esta vez ella muere, su muerte es metafórica, silenciosa. La vida y la muerte de Julián es protegida por la madre: “él notaba que a la hora de servir la comida en la cocina el primer plato era siempre el suyo. Una vez hasta sintió a la madre, tarde en la noche, tirándole arriba un saco vacío” (Bosch, 1997:152):

-Usted ha estado haciendo mucha zoquetá en estos días-dijo-. Ajuera lloviendo y usted adentro mortificándose...

-Era que estaba pensando en Julián, íngrimo y solo en esa loma con un tiempo tan malo-explicó ella (Bosch, 1997:158).

Sobre el tópico de la madre, Juan Eduardo Cirlot lo explica en estos términos:

Los símbolos de la madre presentan una ambivalencia notable; la madre aparece como imagen de la naturaleza e inversamente; la “madre terrible”, como sentido y figura de la muerte. Por esta causa la enseñanza hermética, “regresar a la madre” significa “morir” [...] Jung menciona el hecho de que en *Traité de la Cabale* de Jean Thénault (siglo XVI), se representa precisamente la figura materna bajo la divinidad del destino. El mismo autor indica que “la madre terrible” es la réplica complementaria de la *Pieta*, es decir, no solo la muerte, sino el aspecto cruel de la naturaleza, su indiferencia con el dolor humano. También indica Jung que la madre es símbolo del inconsciente colectivo [...] (1969:298).

Como sabemos, Julián ha muerto en el agua del río²⁷³, por consiguiente, su muerte es la más maternal, la más heracliteana. Por ejemplo, las aguas naturales de los lagos, de los ríos o del mar, de algún modo, son metáforas lácteas. Para decirlo con más precisión, en el reino de la imaginación, “todo lo que *corre* es agua”. Así, pues, en el plano del inconsciente²⁷⁴, para el psicoanálisis, “toda agua es leche. Más precisamente, toda bebida dichosa es una leche materna”, el primer sustantivo bucal, que al abrigo de esta sensualidad otorgada, la sustancia del agua, en la región del psicoanálisis, se traduce en el carácter fundamental de la “maternidad” (Bachelard, 1978:178-179). Empero, las aguas del río ofrecen también otro rostro:

La primera cualidad del agua sombría es su carácter heracliteano. El agua sombría es “devenir hídrico”. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se

²⁷³ “[...] para Paul Claudel, ¿qué es el río? “Es la licuefacción de la sustancia de la tierra, es la erupción del agua líquida enraizada en el más secreto de sus repliegues, de la leche bajo la tracción del Océano que mamá”. (citado en Bachelard, 1978:187).

²⁷⁴ “[...] nuestra zona inconsciente siempre inconsciente, tampoco lograríamos vernos claramente nunca. El inconsciente es tan sólo la dimensión de lo ignoto. Para Jung, esta zona se divide en otras dos: el *inconsciente personal*, que reúne contenidos de experiencia personal, y el *inconsciente colectivo*, innato y universal”. (Maillard, 1992:71).

baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente. El agua que corre es de la figura irrevocable (Bachelard, citado en Durand, 2004:100).

Bachelard atribuye esta fatalidad del agua a la poética de Edgar Allan Poe, no menos Juan Bosch, le otorga a su narrativa el mismo semantismo mortuorio.

En el cuento, Julián tiene el abrazo de la muerte en el agua: “[...] y la cadera le estaba partiendo del dolor. Llovía, estaba metido en el agua, y sin embargo sentía que algo frío, surgido de sí mismo, le empapaba el cuerpo y el rostro” (Bosch, 1997:157); pero también el de la madre²⁷⁵, más bien de ella recibe la doble potencia maternal. Las aguas maternas del río lo abrazan y apaciguan el dolor de Julián. En magistral simetría boschiana, el dolor y el llanto de Eloísa se funde con el dolor del hijo bajo lluvia en medio del río.

Como hemos visto en las imágenes literarias, Julián duerme en el tronco de árbol que es el cayuco (amarrado a la orilla del río), su “árbol personal”. Julián, de acuerdo con el mito de Caronte, es “devuelto al corazón vegetal” como también al agua, al Viento del temporal, al Mal tiempo de la Noche. El árbol simbolismo de muerte, pero también de vida: “dialéctica material de la vida y de la muerte, la muerte que emana de la vida y la vida que emana de la muerte” (Bachelard, 2006: 313); el tronco de caobo (que fue un árbol) se le va de las manos como un pez al pescador: “¡Párate, maldito!-grito. Pero en tal momento un extremo del caobo saltó, como un pez que huye, y cuando pegó de nuevo en el agua había sido arrastrado casi dos varas más allá” (Bosch, 1997:157). El tronco por el que muere es el “mensajero” de su muerte.

En el cuento “Mal tiempo”, el infortunio de Julián se imbrica en las aguas del río y en el fuerte temporal que potencializan el drama humano. Las aguas maternas llevan la carga del sufrimiento y del dolor:

El arroyo, el río, la cascada tienen, pues, un habla que los hombres naturalmente. Como Wordsworth, “una música de la humanidad” (Bachelard, 1978: 289). “El consuelo de una psiquis dolorosa, de una psiquis enloquecida, de una psiquis vaciada encontrará ayuda en la frescura de un arroyo o de un río. Pero será necesario que esa frescura sea *hablada*. Será necesario que el ser desdichado hable con la corriente” (Bachelard, 1978:290-291).

²⁷⁵ “El amor filial es el primer principio activo de la proyección de las imágenes, es la fuerza protectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal. Otros amores vendrán, por supuesto, a injertarse en las primeras fuerzas amantes, pero todos esos amores no podrán destruir jamás la prioridad histórica de nuestro primer sentimiento. La cronología del corazón es indestructible [...]” (Bachelard, 1978:177).

El viejo Venancio, el padre ciego y sordo del alma, no escuchará la voz del desamparo, la psique dolorosa y el alma llorosa de su hijo Julián, a pesar del Viento fuerte huracanado que brama y resuena en sus oídos impidiéndole dormir, y para colmo de males el llanto de su mujer Eloísa; pero si lo complacerá el tronco²⁷⁶ de caoba porque del “ojancho”²⁷⁷ hará más carbón para el “antiguo cementerio”:

Dos veces el tronco fue y volvió, pegando contra el cayuco; y eso ocurrió con movimientos tan rápidos que Julián no pudo evitar que su pierna, caída al agua cuando perdió la sustentación del tronco, quedara atrapada entre éste y el cayuco. El primer golpe casi le hizo perder el conocimiento, tal fue el dolor que le produjo; el segundo lo aturdió largo rato, sobre todo porque había sentido el sonido del hueso al quebrarse, y de inmediato algo parecido a la feroz mordedura de un perro en lo recóndito del vientre (Bosch, 1997:156).

[...] el dolor de la cadera estalló, enfriándole el vientre, y sintió los brazos paralizados. El muchacho abrió la boca [...] Hasta que no pudo más.

[...] tuvo, sin embargo, la fugaz impresión de que la lluvia pegaba durante en el río; lo cual- aunque ya para él estaban desapareciendo la mentira y la verdad- era absolutamente cierto (Bosch, 1997: 157).

3.8.1. “La muerte no se equivoca dos veces” y la poética del viento

“La muerte no se equivoca dos veces” (1955) es, al parecer, un texto olvidado por la crítica literaria. Este cuento escrito en el exilio aparece en la colección *De espantos y espasmos*. Cuentos de amor y visiones, es, verdaderamente, una pieza artística.

El eje nodal de este cuento es la dialéctica de la muerte, salvaguardada por el tema del doble: “Toda presencia es un misterio. Lo misterioso no puede ser analizado, sino solamente presenciado; cuando se ofrece una investigación se convierte en problema [...] Aristóteles no podía aceptar la condición de lo misterioso; para él toda oscuridad debía ser alumbrada (Maillard, 1992:124).

En “La muerte no se equivoca dos veces”, cuya técnica narrativa, *in extremas*, se usa con singular simetría. La trama tiene como escenario la isla²⁷⁸ de Jibacoa,

²⁷⁶ “La madera, el símbolo de la de la madre. La madera quemada simboliza la sabiduría y la muerte. Los valores mágicos y fertilizantes de la madera empleada en los sacrificios se transmiten a las cenizas y carbones. Se supone que la cremación significa un retorno al estado de “simiente”; de ahí muchos ritos y costumbres folklóricas en relación, por otra parte, con el simbolismo del fuego”. (Cirlot, 1969: 298).

²⁷⁷ El ojancho es una variedad de madera de ínfima calidad.

²⁷⁸ “Símbolo complejo que encierra varios significados. Según Jung, la isla es el refugio contra el amenazador “asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad [...] De otro lado, la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte. La mayor parte de deidades de las islas tienen carácter funerario, como Calipso. Pudiera acaso establecerse la ecuación (en contraposición e identidad) de la isla y la mujer, como la del monstruo y el héroe”. (Cirlot, 1969:263).

Cuba, donde “el mar se batía con dulce son”. Ahí se narra la misteriosa muerte de una joven holandesa en plena luna de miel. Tras su muerte, el lector baraja hipótesis del posible asesino. No obstante, una versión tan oficial como inverosímil: “síncope cardíaco” cierra el caso. No así para el lector que tiene que esforzarse para dilucidar al posible asesino que va desde el joven esposo, pasa por el ingeniero (quizá el principal sospechoso) hasta el esotérico Pantaleón González. Juan Bosch, con hábil técnica narrativa, nos oculta al asesino, si es que lo hay, o deja el interrogante de si se trata de una muerte natural.

En “La muerte no se equivoca dos veces”, el tema del doble aparece como una evocación de la muerte y de la locura²⁷⁹, pues al parecer tanto el esposo de la muerta como Pantaleón no son personas del todo cuerdas. Asimismo, tanto la hija de Manuel Sierra (quienes viven en Hershey) como la extranjera holandesa tienen un parecido²⁸⁰ sorprendente (casi hermanas gemelas). Ambas bellas y jóvenes, que viven en la anonimidad, se encuentran enfermas. En la historia, el estrecho paralelismo de personajes como de situaciones nos lleva a escudriñar “la posibilidad de mundos paralelos”.

Ahora bien, de acuerdo con Bachelard, “El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito da imágenes, el grito da la palabra, el pensamiento” (1958:280). De esta dialéctica del movimiento, en Bosch, se lee:

Tendría dieciocho, tal vez diecinueve años, y poco antes había sido de una belleza impresionante, pues siendo rubia, de piel muy blanca, de ojos garzos, tenía la gracia y la dulzura de la mujer del país; una gracia que comunicaba cierto hechizo singular a cada movimiento suyo, ya al caminar ya al saludar, ya al bailar, y una dulzura que iluminaba su rostro con resplandores de ternura cuando hablaba o cuando sonreía. Verdaderamente, causaba dolor pensar que tal muchacha iba a morir pronto (Bosch, 2003:27-28).

²⁷⁹ “[...] Asimismo, hay un problema de la *sinceridad de la locura*. Cabe preguntarse si el acto de la conciencia radical en que se adentra toda fenomenología se puede descubrir tras la “locura”; dicho de otro modo, cabe preguntarse si el enajenado posee *el ser de su enajenación*. En el caso extremo del rostro helado, del rostro que ya no comunica, de la máscara enajenada, tal vez se esté ante un fenómeno de la Nada”. (Bachelard, 1985:211).

²⁸⁰ “[...] La experiencia menos instruida conoce bien esa pluralidad de un mismo rostro. En el fondo, un rostro humano es ya una lámina de Rorschach. Nosotros retenemos una máscara en el rostro del prójimo. En la figura de uno reajustamos la máscara del otro. Entonces decimos que hemos notado un parecido. Nos creemos fisonomistas en el momento mismo en que olvidamos recorrer los largos circuitos de una fenomenología constitutiva tocante a los problemas del rostro. Con frecuencia, las pretensiones a la fisonomía, a la intuición fisonómica son paralelas a una psicología limitada [...]

[...] Muy pronto llegamos a la conclusión de que un rostro humano es un mosaico donde se mezclan una voluntad de disimular y una fatalidad de la expresión natural. En él se oponen dos tendencias fenomenológicas, en él se yuxtaponen. La dialéctica de la disimulación y de la sinceridad no cesa de ser activa”. (Bachelard, 1985: 207-208).

“Dios había ensayado varias veces, por otros rincones del mundo, antes de resolverse a crear algo tan sorprendente. Es un paisaje minúsculo y, sin embargo, de belleza total y perfecta” (Bosch, 2003:28). “[...] *el mar se batía con dulce son*” (Bosch, 2003:45). [Las cursivas son mías].

Juan Bosch, con verticalidad poética logra una imagen del movimiento, entre la bella hija de Manuel Sierra y el mar de Jibacoa. *Per se*, la belleza es un atributo conjugado. Pero a veces este “ser dulce” nos revela otra cara.

Para el llamado “filósofo de la imaginación”, el dinamismo de la imagen violenta del viento, conformada en “un cosmos de la tempestad”, acuña una valoración psicológica. En este sentido, la cólera cósmica o el viento furioso es simbolismo de la *cólera pura*. “La tempestad sin preparación, la tragedia física sin causa”, a cuya imagen le debemos, muchas veces, el dinamismo del simple huracán. Así, con el aire violento se focaliza la “furia elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento”. El viento, en extremo, desata la cólera omnipresente que amenaza y grita, pero que finalmente se convierte en nada. (1958:278-279).

De acuerdo con Bachelard, en la fenomenología de la tempestad las imágenes se multiplican y “el viento que grita se halla en el primer plano en la fenomenología del grito” (1958: 282). Y, en Bosch, este fenómeno no es ajeno a la narración: “El viento seguía ululando [...]” (Bosch, 2003:36) “Y afuera seguía la lluvia, tremenda lluvia de los días de temporal, del seno de la cual surgían ráfagas de viento cada vez más fuertes” (Bosch, 2003:39):

Pero había algo mucho más extraño que las sillas caídas y la herida, y desgraciadamente eso era lo que no podía explicar el cabo: aquella muchacha holandesa tenía la figura de la hija de Manuel Sierra; tenía su color, su pelo, ¡y exactamente igual la cara! La confusión del ingeniero y de Pantaleón González fue tal que se quedaron sin poder hablar, mientras el extranjero corría sobre el cadáver, silencioso y pálido (Bosch, 2003:36).

Por lo demás, en “La muerte no se equivoca dos veces” la fenomenología de la imagen del movimiento, es decir, el viento que ulula y la cólera humana se unen a esta locura: “Por la cólera, el mundo es creado por una provocación, la cólera funda al ser dinámico” (Bachelard, 1958:280).

Al ingeniero le molestó el tono que usaba el cabo para interrogarle [...] Las miradas cortantes, las preguntas capciosas, los gestos altaneros y las rápidas sonrisitas del cabo iban llenándole de cólera y esa cólera llegó al colmo cuando comprendió que el cabo estaba tratando de conjeturar [...] (Bosch, 2003:25).

La noche era calurosa, razón por la cual no se acostaron inmediatamente, sino que salieron a dar un paseo en la oscuridad. Más tarde comenzó a soplar el viento; se oía ulular entre las rendijas, engrosar y fortalecerse cuando buscaba paso entre dos casas. Eso asustó a la mujer, sin duda. No había podido dormir y a esa hora estaba enferma (Bosch, 2003:35).

En el cuento, que esboza alguna estructura laberíntica, el lector tiene que abrir conjeturas. Para Bachelard, “Lo primitivo teme más al mundo que al objeto. El espanto cósmico puede realizarse después en un objeto determinado, pero el espanto existe en un universo de ansiedad antes del objeto designado” (1958:282). Desde esta perspectiva, cabe la posibilidad de que la muerte de la joven sea motivada por el “espanto cósmico”. Sin embargo, existe otra hipótesis: que el marido la mate tras una acalorada discusión. En este sentido, las frases “la noche era calurosa” y “paseo en la oscuridad” bajo un viento que ulula, pudieran servir de refuerzo estructural a la hipótesis. A pesar de que el narrador trate de disuadirnos pretextando que él estaba muy triste y casi enloquece de dolor al verla muerta:

Desde la puerta apreciaron la tragedia; y el holandés estuvo a punto de enloquecer. Pues la mujer se veía caída de lado, con la palidez de la muerte y una herida en la frente. Se había levantado, sin duda, angustiada por su mal, y cuando éste le atacó a matarla cayó sobre un enorme macetero de bronce en que había plantada una palmita de fantasía. Dos sillas estaban tiradas en el piso. Esas sillas y la herida en la frente eran la causa de la suspicacia con que el cabo interrogara al ingeniero (Bosch, 2003:35-36)

En líneas generales, en “La muerte no se equivoca dos veces”, la ambivalencia del viento con su devenir de dulzura, de pureza y a la vez de violencia, presenta la efervescencia de “su doble ardor destructivo y vivificante” (Bachelard, 1958:287-288).

Juan Bosch, en este cuento, a través del personaje Pantaleón entraña al hombre y al mar: “Pantaleón era un marinero completo. Él y el mar se entendían a las mil maravillas” (Bosch, 2003:30) “Él, viejo, feo, flaco, calvo, era el hijo del mar. Él y el mar²⁸¹ se bastaban” (2003:45); como “M. Cazamian señala en la poética de Shelley “la prodigiosa intuición de los lazos profundos entre las grandes fuerzas físicas y la vida humana” (Bachelard, 1958:288-289).

En “La muerte no se equivoca dos veces” el alma y la naturaleza se encuentran y se erigen “con toda su estatura, una frente a otra” (Bachelard, 1958:283). El colérico viento toca al hombre y lo aniquila, a pesar de que el ingeniero tenga una muerte insulsa por una copa de ron.²⁸²

²⁸¹ Imagen que evoca a *El viejo y el mar* (1952) de E. Hemingway.

²⁸² “[...] Shakespeare debió saber que, en ciertas personas extremadamente ebrias, de la ebriedad que fuera, se observa la inclinación casi irresistible a fingir un extravío más completo del que en realidad son presas. Por analogía, nos vemos inducidos a sospechar que lo mismo ocurre con la locura, lo que, por lo demás, parece fuera de duda. El poeta *sintió* que así era; no lo pensó. Gracias a su maravilloso poder de identificación, fuente suprema de su influencia sobre los hombres, tuvo esa intuición”. (Bachelard, 1985:212).

Así, para Bachelard:

[...] Desde luego, la máscara es un nudo de ambigüedades del fingimiento y de la sinceridad reanimada sin cesar. En sus protocolos sobre las interpretaciones de máscaras, Roland Kuhn tuvo por ejemplo que anotar las ambigüedades del terror y de la risa, de lo trágico y de lo cómico, de lo espantoso y lo burlesco. Yendo a los polos mismos de esas ambigüedades, se encontrará la dialéctica de la muerte y de la vida. La muerte pone una máscara sobre el rostro vivo. La muerte es la máscara absoluta (1985: 211).

3.9.1. La imagen poética de las aguas y un repaso por otros cuentos

El agua del río y la lluvia se vinculan, fuertemente, a la muerte. Remigia como Julián su voz se esparce sobre el río de la Noche y el Viento, pero la voz humana del sufrimiento no alcanza a ser escuchada:

Remigia desistió de esperar y levantó al nieto. Se lo pegó al pecho; lo apretó, febril; luchó con el agua que le impedía caminar; empujó, como pudo, la puerta y se echó afuera. A la cintura llevaba el agua; y caminaba, caminaba. No sabía adónde iba. El terrible viento le destrenzaba el cabello, los relámpagos verdeaban en la distancia. El agua crecía, crecía. Levantó más al nieto. Después tropezó y tornó a pararse. Seguía sujetando al niño y gritando:

-¡Virgen Santísima, Virgen Santísima!

Se llevaba el viento su voz, y la esparcía sobre la gran llanura líquida.

-¡Virgen Santísima, Virgen Santísima! (Bosch, 1995:30).

Otro cuento donde las aguas son derramadas por la lluvia, es “**El río y su enemigo**”. Las aguas violentas del río Yuna se ensanchan con la furia y la locura de Balbino Coronado por haber perdido sus tierras. El choque de las fuerzas encontradas, la humana y las del río, envueltas en el dinamismo más patético: “Daba la impresión de que estaba poseído por una cólera que ningún hombre corriente podía sentir. Por encima del rugido del agua oía su voz. ¡Maldito, río maldito! –exclamaba (Bosch, 1997:70).

El monstruoso animal que serpentea, metafóricamente, en el Yuna, “la gigante culebra acuática” parece evocar el mundo interior angustiado del épico Balbino Coronado. Como ya se ha señalado párrafos atrás, Juan Bosch, en el reino de la imaginación poética, construye la imagen de la serpiente enroscada que se muerde a sí misma: “Vi el agua acercarse a él hirviendo, espumeando, enrollándose, mordiéndose a sí misma” (Bosch, 1997:70). Al respecto, dice Bachelard: “Las aguas no construyen “verdaderas mentiras”. Es necesario un alma muy perturbada para que de veras se engañe con los espejismos del río” (1978:36). Desde esta perspectiva del psicoanálisis, no solo Balbino tiene el alma perturbada, (para Luis Oraá es “el loco Balbino que tiene suficiente lucidez para detectar la crecida del río y tiene la suficiente honradez para enfrentarse y querer acabar con el daño de una crecida del río” (2009:413); sino el

narrador testigo del relato quien parece ser una persona ecuánime y hasta pretende estudiarlo. A juzgar por esta imagen poética del cuento, los personajes son presa de la angustia: “Vi a Justo meterse en la oscuridad de la masa de árboles y le seguía sin saber por qué. Sentía el viento en mis oídos y los tenaces gritos de los perros me torturaban y me angustiaban” (Bosch, 1997:69).

En “El río y su enemigo”, el río tranquilo, espejado, narcisista del Yuna, de manera abrupta se ve sorprendido por la fuerza de su propia naturaleza. El Yuna “acoge toda las metáforas de la furia”, de la violencia y de la frustración de Balbino Coronado, pero también de otros personajes, quizá con la excepción de Lucía, la luz del día. El agua del Yuna se traga a Balbino como se tragó sus tierras. Balbino muere ahogado por el golpe de un tronco de madera, y así Julián. Pero volvamos a las aguas de Narciso, aunque en capítulo I de este trabajo se ha citado esta imagen poética, resulta necesario retomarla:

Una poderosa masa de árboles cubría del todo el agua y aquel sitio tenía un olor penetrante y suave a la vez [...] Me había entregado a disfrutar de la noche. La fuerza del mundo se sentía allí. Cantaba alegre y dulcemente el río, chillaban algunos insectos y las incontables hojas de los árboles resonaban con acento apagado. De pronto por entre las ramas enlazadas apareció una luz verde, pálida, delicada luz de hechizaría, y vimos las ondas del río tomar relieve, agitarse, moverse como vivas. Todo el sitio empezó a cobrar un prestigio de mundo irreal. Los juegos de luz y sombra animaban a los troncos y a los guijarros y parecía que se iniciaba una imperceptible pero armónica danza, como si al son de la brisa hubieran empezado a bailar dulcemente el agua, los árboles y las piedras (Bosch, 1997:60).

En principio, el mito de Narciso representa “el amor del hombre por su propia imagen, por ese rostro tal cual se refleja en el agua tranquila” (Bachelard, 1978:39). En el cuento, a pesar de la tranquilidad del agua los personajes no pueden ver su rostro reflejado en ella, no pueden “contemplarse a sí mismos” porque la metáfora de la noche se los impide.

Como señala Bachelard, el rostro humano es un instrumento que sirve para seducir, por tanto, el espejo se traduce en el *Kriegspiel* del amor ofensivo. En el cuento, entre Lucía y el narrador testigo a través de la mirada se produce unacorrente de simpatía, de seducción: “La muchacha alzó la cabeza, me miró y sonrió. Me pareció atrayente. Tenía los ojos limpios y el aire saludable y vivaz” (Bosch, 1997:59). Es de obviarse que el tópico del amor no es el que nos interesa en este estudio.

Ahora bien, las aguas narcisistas del río Yuna, van de lo apacible a la violencia; de lo bello a lo atroz. Según Bachelard, “La utilidad psicológica del espejo de las aguas: el agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y

naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación. Los espejos son objetos demasiado civilizados, demasiado manejable [...]” (1978:40). Narciso, ante el reflejo de su imagen en el agua, considera que su belleza es inacabada, por tanto, habrá de culminarla. Narciso frente al agua hunde las manos en su propia imagen, el agua le revela su identidad y su dualidad: “dobles poderes viriles y femeninos” (Bachelard, 1978:42). “Narciso ya no dice: “Me amo tal cual soy”, sino “Soy tal cual me amo”. Soy enfervorizado porque me amo con fervor. Quiero parecer, por lo tanto debo aumentar mi adorno, mi apariencia. Así la vida se cubre de imágenes [...]” (Bachelard, 1978: 42-43). Para el pensador francés, este narcisismo idealizante evoca la caricia de la mirada sublime. La caricia es completamente visual, cargada de belleza y ligada a una esperanza en una suerte de *catoptromancia natural*.

Pues bien, el fenómeno de la hidromancia en “El río y su enemigo” parece otorgarle, desde la mirada, al agua tranquila del río Yuna el atributo de una doble personalidad. De allí que, este fenómeno desdoble la personalidad del mismo Balbino Coronado y la de los otros personajes del relato.

Pero Narciso no se entrega solamente a la contemplación de sí mismo, sino que su propia imagen es el centro del mundo. Narciso representa no solo todo el bosque el que se mira, sino todo el cielo que se refleja en su grandiosa imagen, esto es, el mundo reflejado en las aguas de la conquista de la calma, por consiguiente se trata de un narcisismo *cósmico*, no individual y egoísta (Bachelard, 1978:44).

A saber, en la fenomenología de la imagen del río Yuna, el bosque, las hojas, los olores, las piedras y toda la belleza que lo rodea, se *anarcisan* bajo su núcleo que es el agua. Así, pues, “El río y su enemigo” es un cuento de corte metafísico que bajo la dialéctica del agua refleja el narcisismo cósmico.

La mirada de la contemplación tranquila del agua “adivina”, en esa suerte de hechizo espejante de la luna, el cataclismo de la condición humana. Balbino, en el simbolismo del sombrío destino, se hunde en las aguas negras del Yuna:

De pronto vi un lomo de agua parda que rodaba sobre el río y se lanzaba rugiendo en la que parecía plácida superficie; lo vi avanzar, descender y tornar a levantarse; lo hirviendo, arrojando espumas rojizas; lo vi rascar con furia las márgenes; lo vi agitarse, sacudirse, encreparse como una persona poseída de un frenesí (Bosch, 1997:68).

“Se distinguía ya el rumor del agua, aquel sordo murmullo que levantaban las olas [...] (Bosch, 1997):69).

“Aquella mole parduzca avanzaba de una orilla a la otra, y las piedras de las orillas saltaban como hojas y el barro se deshacía al contacto con aquella fuerza ciega” (Bosch, 1997:70).

Para Bachelard, “el agua rica de tantos reflejos y de tantas sombras es un *agua pesada*. Es el agua característica de la metapoética de Edgar A. Poe. Es la más pesada de todas las aguas” (1978:92). Y bajo el espejo de las palabras de Bachelard, a la sombra, también de Poe, diremos que en la imagen poética de Juan Bosch, “El río y su enemigo” *es el agua la más pesada de todas las aguas*, el Yuna, el río más siniestro en la dialéctica de esa hiperbolización del agua, cuyo furor descomunal habrá de desembocar en otros mares.

Ahora bien, siguiendo la dialéctica de la corriente del agua, habrán de suceder otros cuentos, quizá no con la intensidad contenida en cada uno de ellos, pero sí ligados por la presencia de la lluvia:

La lluvia manejada por las fuerzas del “más allá”, de ese mundo que hace y deshace con sus caprichos, acá y allá, incontrolable por el hombre. La lluvia que oscurece más la noche, que empegota la tierra y la encharca, que golpea sordamente a las yaguas, que fina y pertinaz se une a la humedad de la sangre humana, que nos envuelve y nos abraza... (así con la descripción minuciosa la presenta Juan Bosch).

De suyo que Luis Oraá afirme sobre la lluvia:

Es un personaje más. Se ama y se le desea. Se la teme y se le odia. Es la fuerza irresistible, el regulador del campo, temor y deseo, sed y frío, vida y muerte.

En dos cuentos, sobre todo, la lluvia es la expresión de la fuerza demoníaca, de ese mundo desconocido y, por lo tanto, temido que se impone como una losa, que cae implacablemente y nada no nadie es capaz de detener. Es la presencia de la predestinación y del más allá que tan presente está en la literatura de todos los tiempos (2009:409).

Es de obviarse que Luis Oraá no señala los dos cuentos donde la lluvia manifiesta “la fuerza demoníaca”, pero sospecho que se refiere a “Dos pesos de agua” y a “Mal tiempo”, antes bien, agregaría otro, “El río y su enemigo”.

3.10. El tema del honor en los cuentos: “La desgracia”, “La Negación”, “La pulpería”, “La sangre”, “Todo un hombre”, “Cundito”, “Sombras”²⁸³ y “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”.

La lluvia, para Durand es: “valoración positiva del subsuelo, madre subterránea, madre lluvia, papel fecundador del macho minimizado [...]” (2007: 109). De allí que en

²⁸³ Aunque no corresponde a la temática del honor, sino más a la revolución, se ha incluido por considerarlo pieza clave para una mejor comprensión de los realatos que aquí se abordan.

el cuento **“La desgracia”** (1940)²⁸⁴, la lluvia se presente como *leitmotiv*, pero también como metáfora de la desgracia. La lluvia encarna las emociones de Nicasio: “Le ardía el pecho, le temblaban las manos; los ojos quemaban. No se atrevía a seguir pensando en lo que sentía. Afuera caía la lluvia a chorros” (Bosch, 1997:109); y, junto a ellas, la muerte de su hija Inés. Nicasio tras descubrir a su hija con su amante, la injuria. A título de ejemplo, se ilustran estas imágenes: “-¡Perra!- dijo-, ¡ En el catre de tu marío, perra!” (Bosch, 1997:110); el padre la maldice y la echa de su propio bohío; el viejo Nicasio se lleva consigo a sus dos nietos pequeños: “Afuera la lluvia caía a chorros” (Bosch: 1997:109): “Vio a su hija lanzarse al agua, que corría arrastrando lodo, y la lluvia que caía a torrentes” [...]” (Bosch, 1997:111).

El chaparrón degeneró en aguacero violento, que azotaba árboles y tierra. Nicasio tuvo que meterse bajo un árbol. Vio el agua descender en avenidas rojizas y más abundantes cada vez. En diez minutos toda la loma estaba ahogada entre la lluvia, y no era posible ver a cinco pasos (Bosch, 1997:107).

La metáfora del cuento no está en la infidelidad de Inés, sino en el crimen que el padre comete con su propia hija, ésta muere ahogada como se ha dicho. Bosch, con el recurso de la metáfora continuada, logra un tipo de “metáfora sensibilizadora”, aquí lo inhumano se humaniza, se personifica: “[...] la loma estaba ahogada entre la lluvia” (Bosch, 1997: 107). Resulta una metáfora para Nicasio decir que: “se murió Inés ayer” (en el entendido de que la desconoce como hija), ésta metáfora está cargada de verosimilitud, la realidad se encarna con la muerte trágica de su hija bajo la lluvia. No obstante, Inés llora y le pide perdón al padre por la infidelidad cometida, pero éste no perdona:

²⁸⁴ “El viejo Nicasio, al descubrir que su hija tiene un amante la trata con violencia, arrojándola al camino en medio de la lluvia [...]

Los conflictos como parte integral de los personajes boschianos, y el hecho de que el narrador siempre se presenta de la parte del menos protegido, hacen que todos ellos se instalen en una dicotomía superior en la que se manifiesta su condición de seres menores, que refuerzan su categoría de víctima”.(Pichardo, 2009: 304).

“[...] el viejo Nicasio en La Desgracia nos lleva al paroxismo de afirmar: “...morirse no es desgracia. Hay cosas peores que morir” [...]

El que no tiene honor no vive, sino que reptar, es un parásito, un ser sin valor, abyecto y vil, el cual en el colmo de su degradación ha perdido lo que tenemos de la imagen de Dios, y su alma de gusano se agita en ese estercolero que es su pecho, ya que ese bípedo implume es una cloaca ambulante.

La dignidad es algo propio a la persona humana [...] Y el viejo Nicasio era un hombre así, siendo joven supo que él le caía bien a Magina, nunca le dijo nada; es por eso que al sorprender a su hija Inés engañando a su esposo, la llama ¡perra! a ésta y al adúltero lo ve como a un gusano [...]

El cuadro que pinta Bosch es patético y terrorífico, y su tremendismo sobrepasa a cualquier cuadro de Polanski o de Hitchcock [...]

Y esa fue La Desgracia de Nicasio, la muerte no es lo más grande, hay cosas peores que la muerte, y ese caso es saber que los nuestros no tienen valor, dignidad ni moral”. (De León, 2005: 47-48).

A Nicasio se le nubla el entendimiento y se le embota la sensibilidad. La fidelidad para Nicasio vale más que el dolor y el perdón que le pide su hija. Es posible que Nicasio sea más sensible a lo que siente Manuel que a los sentimientos de su hija” (Perdomo de Dávalos, 2005: 238).

Así, pues, Inés llora su desgracia: “Inés empezó a llorar”; Inés comenzó a temblar y a llorar” (Bosch, 1997: 110). Su llanto se funde con la lluvia y con la noche trágica.

Juan Bosch, en este cuento, le otorga también al agua el semantismo de la leche materna. Veamos la imagen: “Magina volvió a su cocina. “Ojalá y no llueva” pensó con cierta ternura. Después se puso a hervir leche y no se acordó más de su vecino” (Bosch, 1997: 107). Los hijos de Inés, ahora huérfanos, en aventurada hipótesis, es muy probable que Magina, a quien siempre le había gustado el viudo Nicasio, se haga cargo de los inocentes niños.

Por su parte, para Gilbert Durand los grandes símbolos astrobiológicos como el sol, la lluvia, la luna, entre otros, constituyen una especie de *sustantivos* simbólicos (fácilmente descifrables) determinados por la esfera cultural de las sociedades (2007:116). En el cuento, el destino de la hija de Nicasio está marcado como la inminente lluvia:

Se dijo que ese sol tan picante era de agua, y lamentó haber salido. Pero era tarde para volver atrás. Chorreaba sudor cuando llegó al conuco. Comenzó a trabajar inmediatamente, porque sabía que iba a llover, podría apostar pesos contra piedras a que llovería; y deseaba tener cortado todo el bejuco de frijol antes de que cayera el agua (Bosch, 1997:107).

Para Diógenes Valdez, “La desgracia” es “sin duda alguna, el más simple de todos los cuentos escritos por Juan Bosch y, sin embargo, contiene destellos de gran belleza. Es un texto simple, como simples son sus personajes y la anécdota en que se apoya” (2010: 23).

“**La Negación**” (1933)²⁸⁵ es un relato breve que tiene como tema central el honor. El cuento va, desde la desmedida alegría de José Dolores hasta la más cruel

²⁸⁵ “*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1491, 8 de octubre, 1938, pág.12”. (Pichardo, 2009:21).

“Aunque “La negación” es un cuento muy breve en extensión, ofrece muchas posibilidades para la interpretación. El tema central es la actitud de un padre ante la noticia de que su hijo está preso por robo. [...] Escrita en tercera persona y presentada en un lenguaje y estilo sencillo, sin artificios, en que se destaca el habla propia del campesino del Cibao, esta historia ocurre en el bohío de Eufemio. La acción principal pasa en medio de la lluvia, en un contexto geográfico rural. Es una acción rápida, súbita, que se produce a partir de una respuesta inesperada que recibe el protagonista y que le hace regresar casi de inmediato al lugar de donde vino”. (Emeterio, 2012: 151-152).

“Aunque parezca un hecho aislado y nimio, en el caso dominicano la acusación de ladrón tiene una carga social negativa muy fuerte. Es el mayor insulto al honor de una persona que se considera socialmente “decente” [...] (Sang Ben, 2005: 153).

desilusión y desencanto del viejo al saber que su hijo Eufemio es un ladrón, razón por la que se encuentra en la cárcel. La deshonra de José Dolores lo lleva a negar su sangre, desconoce a su hijo como a su nieto. De la allí el título la negación.

Por ejemplo en “La desgracia”, el viejo Nicasio desconoce a su hija. En este sentido, en ambos relatos existe una relación analógica marcada por el honor.

Por otra parte, la presencia de la lluvia en el cuento, figura como un *leitmotiv*: “El roce de las mazorcas hace dúo a la lluvia: rass rass...” “Las mazorcas prosiguen su dúo: rass rass...” (Bosch, 1995: 242).

De acuerdo con Bachelard, en “La Negación” “el espacio de dentro” (1975: 243) de José Dolores es un vacío interior que lo ahoga al saber que su hijo es un ladrón. En el cuento, la imagen del drama íntimo del dolor se manifiesta a través del “espacio de afuera”, es decir, en la lluvia, a *dúo*, que rasga y lo golpea como a la mazorca.

Otro recurso literario de la imagen de la tristeza de José Dolores es el sol: “El sol se metió por las rendijas y le encontró listo. Lo único que le hacía extraño era el brillo de los ojos” (Bosch, 1995:245). Como se ha dicho, las emociones del protagonista, abruptamente van de la alegría al más hondo dolor. Los ojos de José Dolores que “parecen devolver paisajes” ya no tienen el mismo brillo.

Juan Bosch con extraordinario recurso retórico de la naturaleza, tanto la lluvia como sol sirven de materia prima para exhibir las violentas emociones de José Dolores.

Otro cuento que tiene como *leitmotiv* la lluvia es “**La pulpería**” (1938)²⁸⁶ La historia gira en torno al legendario criminal Cecilio Gatón, hombre cínico e implacable. “La pulpería” es una narración de contrastes que esboza el mundo sonoro de la naturaleza y del hombre. La dicotomía del silencio y el ruido marcan el ritmo del relato

²⁸⁶ “[...] En “La pulpería” o en “Rumbo al puerto de origen”, la sorpresa final corresponde a un dato que cambia totalmente la sugerencia realizada a lo largo del relato. En “La pulpería”, el lector asume la misma preocupación que el viejo Mendo por la desgracia que pueda ocasionarle a su hijo al tener relaciones con la hija de un hacendado. La intranquilidad paterna promovida por el miedo a un final trágico [...] desemboca en una escena final con la llegada de un jinete que pide que entierren al difunto. En las últimas líneas se desenmascara el elemento sorpresivo, al revelarse que su hijo no es el fallecido, sino el asesino”. (Pichardo, 2009:638).

y guían la narración. En la pulpería²⁸⁷, la rutina del juego de dominó enmudece a los personajes: “La pulpería de Chu era en la noche un bulto silencioso. [...] Apenas la alumbraba una jumiadora [...] No se hablaba. A ratos sonaba el golpe de una silla o el de una pieza que alguien tiraba en la mesa” (Bosch, 1995: 91). Bosch, con su peculiar estilo poético, pone de relieve el silencio de la noche, ella es telón de fondo. Luz y sombra que ofusca a los personajes. El oído, la intuición y las emociones corren paralelamente se funden y confunden a los personajes. En el cuento, el recurso de la llovizna confabula la propia muerte de Cecilio Gatón. Y como en una partida de dominó, Cecilio Gatón pierde la jugada. Esta vez la vida lo traiciona y él, que había comprado velas de muerto para su víctima, en la mala jugada, el muerto es él: “La llovizna cerraba y el caballo se había perdido en las sombras” (Bosch, 1995: 95). Para Durand, el caballo además de su simbolismo tónico es de significación acuática: “¡Encárguese del difunto! ordenó el jinete” (Bosch, 1995: 99).

En el cuento, la “*llovizna fina y pertinaz*” abre la segunda secuencia narrativa y con ella aparece un nuevo personaje, Cecilio Gatón: “Me parece que suena un caballo” (Bosch, 1995: 93). “Al rato les pareció oír pasos. Alguien chapoteaba de prisa en las charcas del camino” (Bosch, 1995: 94). El cuento cierra con la muerte de Gatón y con ella la llovizna.

En esta vertiente, en lo que se refiere a la estructura narrativa, se inscribe el relato “**La sangre**” (1933), salvo con algunas variaciones estilísticas como, por ejemplo, del *flashback*:

¡Al fin! ¡El viejo Nelico iba a hablar! Era muy duro el silencio del viejo Nelico; sin embargo nadie podía decir si había menos dureza en sus palabras [...]

El viejo Nelico oyó claramente los tres golpes, porque no había dormido. A seguidas la voz.

-Compadre, compadre...

-¿Qué compadre?-preguntó en voz baja.

-Hay desgracia. Mataron a Gengo- contestó la sombra (Bosch, 1995:200).

²⁸⁷ El nombre de pulpería en la República Dominicana se le considera a un establecimiento donde venden comestibles, además se vende alcohol y suele beberse allí. Actualmente, se le denomina a este lugar colmado.

“[...] tipo de establecimiento que entonces se llamaba pulpería (después pasó a llamarse colmado y a partir de 1964 se llamaría super-mercado”. (Bosch, en Bosch C., 2016:43).

Pero sobre todo, la omisión de la lluvia en el relato “La sangre” es un rasgo que llama la atención. El cuento inicia con el juicio del padre de Tato, Nelico, quien, con aire del que guarda un añejo secreto, pareciera ser que va a declarar sobre el crimen cometido por su hijo Tato. Y es en el plano de la retrospectiva, cuando sabemos que Tato ha dado muerte a Gengo, al parecer se trata de un ajuste de cuentas entre ellos. El padre al saber que el hijo es el criminal, lo encubre, y éste se convierte en prófugo de la justicia.

Como se ha dicho, se prescinde del recurso de la lluvia, pero la sangre humana, como humedad, es la mancha indeleble, tácita entre el padre y el hijo: “Sí: la sangre caliente, pegajosa y roja, le había mojado la mano” (Bosch, 1995: 205). En este sentido, de acuerdo con Bachelard:

Es explicable que para un psiquismo tan marcado, todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosa, misteriosamente, sea una sangre maldita, como una sangre que acarrea la muerte. Cuando un líquido se valoriza, se emparenta con un líquido orgánico. Hay por tanto una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz (1978: 197).

Por ejemplo, lo contrario a la *sangre maldita*, más bien, la sangre viva, arguye Paul Claudel: “Toda agua nos es deseable; y en verdad, más que la mar virgen y azul, apela a lo que existe en nosotros, entre la carne y el alma, nuestra agua humana cargada de virtud y de espíritu, la ardiente sangre oscura” (citado en Bachelard, 1978: 197).

Desde la óptica bachelardiana, el agua encontrada es un líquido inventado que se somete a las leyes del inconsciente, el cual puede dar lugar a un líquido orgánico como la leche. Para el autor, el inconsciente, por ejemplo, en Edgar Poe tiene una particularidad de fatalidad: “la valoración se hará mediante la sangre” (1978:97).

Asimismo, en Bosch, esta poética de la “sangre maldita”, evidentemente, refleja el dolor y el sufrimiento del padre. Es el agua oscura, la “sangre innominada, sangre innominable” que brota del inconsciente. En el cuento, la sangre en la oscuridad de la noche, sirve de instrumento debelador del misterio, incluso jalonada por la intuición de Nelico, el padre. El viejo Nelico descubre que el asesino es su propio hijo.

Por otra parte, en “La sangre”, la estructura narrativa es semejante a “La pulpería”; en el primero no es el juego de dominó como referente del juego de la vida y de la muerte, sino el de los dados. Nelico, en la oscuridad de la noche, vive sendas emociones como el viejo Mendo, personaje de “La pulpería”. Ambos padres al saber que sus hijos son asesinos los encubren.

Así, la noche el “ser actante” se convierte también en cómplice del crimen. De ahí que, las sombras de la noche “protegen” a ambos personajes.

Empero, en “La sangre”, la “sangre oscura”, muerta, atraviesa a los personajes de la noche y se funde en el inconsciente. Las tinieblas, como actante del relato, son el fuerte enemigo con el que habrán de enfrentarse los personaje marcados por “la sangre maldita”: “Su compañera no era más que un bulto deforme y negro, con pequeños brillos rojos” (Bosch, 1995:201):

Y ahí estaba; lo veía. Era una sombra vaga diluida en la media luz del amanecer. Se movía. Parecía no querer entrar. A ratos los pies amagaban hacerlo.

Pero de pronto la sombra se movió y apoyó una mano en la puerta. Nelico vio la cara negra con los ojos brillantes. La vela se había vuelto dos en los ojos del que llegaba.

Nelico creyó volverse loco. Todavía pensó que tal vez no fuera cierto. Podría muy bien se Balbino. Pero entonces la sombra hizo señales con la mano, como llamando. Murmuró luego:

-Taita...

Nelico no supo cómo lo hizo. Tenía un miedo horrible de que los demás hubieran visto. La mancha de sangre seguía agrandándose (Bosch, 1995:206).

En líneas generales, cabe añadir la relación del agua y el inconsciente en términos de Bachelard: “Si, como creemos, el agua es la sustancia fundamental del inconsciente de Edgar Poe, debe regir la Tierra. Es la sangre de la Tierra. La vida de la Tierra. El agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino” (1978:99). En Bosch, por influencia directa de Edgar A. Poe, el agua también arrastrará a los personajes al estadio del inconsciente. Es la tierra que pare sangre, “la vida de la tierra” agreste del Cibao.

No menos vinculado a este relato es **“Todo un hombre”** (1939)²⁸⁸ de estructura circular. Vicente Rosa sigue el prototipo de Celio Gatón, criminal, engreído y de mala entraña.

Yeyo Ramírez, protagonista del relato, hombre honorable y valiente enfrenta, en la pulpería, la grosera provocación del criminal y embustero Vicente Rosa. Éste, pretende sacar ventaja de su fama de pendenciero ante el apacible Yeyo. En la pulpería,

²⁸⁸ ““En “Todo un hombre” el tema principal está dado por el título: la hombría y lo que esta significa: aplomo, firmeza, valentía, respeto a sus creencias u opiniones, defensa del más débil (en este caso la mujer), arrojo, honestidad, la capacidad para hacerse responsable de sus actos y aceptar las consecuencias que se deriven de ellos, es decir, las virtudes.

Yeyo, el protagonista, encarna todo esto [...] Vicente Rosa, representa lo opuesto: el hombre violento, abusador, al que todos temen; el engreído, deshonesto, machista, dominante y controlador”. (Emeterio, 2012: 175).

“el toque mágico”, es decir, la presencia de la joven Eleodora, de deslumbrante belleza y sensualidad, es la llama que atiza el fuego de la violenta pelea entre Yeyo Ramírez y Vicente Rosa. Éste, con sombrada injuria, embiste a la muchacha y Yeyo sale en defensa de ella. Tras la golpiza y la humillación que recibe Vicente Rosas, viene la venganza. A la noche, el vilipendiado, junto con un camarada, pretende matar a Yeyo en su propio bohío, pero resulta que el muerto es Vicente Rosas.

Juan Bosch, en este cuento, presenta el recurso narrativo del *flashback* como en “El Difunto Estaba Vivo” en donde la historia inicia con el juicio, el presente da paso a la retrospección y la acción, finalmente, regresa al mismo lugar. En este caso se trata de Yeyo. Juan Bosch ironiza sobre lo absurdo de la justicia. El humilde e ingenuo Yeyo declara, ante las absurdas preguntas del juez, que: -“Porque cuando a uno van a llamarlo a su casa, manque uno sepa que es pa matarlo, su deber ta en atender al que lo llama” (Bosch, 1997:17).

En “Todo un hombre”²⁸⁹ como en “La pulpería” el fenómeno de la lluvia y el ruido están presentes. Por ejemplo, en la siguiente metáfora: “El color azul de las lomas presagiaba lluvia” (Bosch, 1997:12), parece evocar la llegada de Eleodora y la catástrofe que se avecina. La lluvia sirve de espécimen de la violencia entre los hombres.

En “Todo un hombre” como en “La pulpería”, la intuición y el oído se confabulan con el crimen. Yeyo, que es de agudo oído, en medio de la oscuridad, advierte la presencia de su enemigo y lo mata en defensa propia.

De acuerdo con Bachelard:

[...] “Una meteorología poética va a las fuentes de donde nacerán el movimiento y el ruido. ¡Con qué arte aborda primero el escritor lo absoluto del silencio, la inmensidad de los espacios del silencio! “Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es sensación de lo vasto, de lo profundo, de lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio. Me invadió y fui, durante unos minutos, confundido con esta grandeza de la paz nocturna. Se imponía como un ser. La paz tenía un cuerpo. Prendido de la noche, hecho de noche. Un cuerpo real, un cuerpo inmóvil (1975: 75-76).

²⁸⁹ “Cuento breve éste que Bosch hace gala de sus dotes de maestro de la narrativa con dominio del tiempo y del espacio narrativo, así como de la psicología de sus personajes y las voces narrativas que le dan vida literaria al mismo [...]

La maestría escritural con que Bosch maneja este cuento crea una especie de tensión expectante que se agolpa en quien lee la trama y le obliga a desear saber el desenlace de la misma [...]” (Abreu, 2009: 350-351).

En esa *meteorología poética* de la que nos habla el llamado “filósofo de la imaginación”, Juan Bosch, es un escritor que recorre, llanamente, sendos espacios del ruido y el silencio de la noche. Sirva la imagen para ilustrar “lo profundo” y “lo ilimitado” del silencio. Pero “una especie de angustia cósmica preludia la tempestad”, es decir, la muerte de Vicente Rosas:

El silencio del campo, sostenido bajo el pausado ronronear de la brisa, hacía que la noche fuera grande impresionante. Acaso tremolaban las hojas de un mango, tal vez una yagua vieja del techo se levantaba y tornaba a caer. El oído de Yeyo sabía distinguir cada ruido [...]

El sueño empezó a llegar lentamente. Al principio era como una remota sordera que apagaba los rumores más fuertes al tiempo que hacía perder la noción de ciertas partes del cuerpo; después el mundo fue reduciéndose, haciéndose más pequeño, más diminuto, hasta que llegó el momento en que los ruidos de afuera, el frío, la aspereza del catre, se esfumaron del todo [...] Había oído pasos. Sonaban apagados y lentos, pero eran pasos. Yeyo aguzó su atención. Se oían unas voces casi no dichas. Le pareció que alguien recomendaba irse por detrás del bohío. Creyó oír que decían:

-Yo me quedé aquí.

-Vicente Rosa- dijo Yeyo, en un susurro.

Con extraordinario sigilo, cuidándose de que el catre no hiciera ruido, se fue echando afuera y le parecía que nunca iba a lograrlo. De la silla cogió la ropa y sujetó el cinturón por la hebilla para que no sonara [...]

-Vide una sombra- explica- y le metí el cuchillo.

Asina fue el asunto (Bosch, 1997:15-17).

Respecto a la muerte de Vicente Rosas da la impresión de que Yeyo no ha matado a un hombre, sino a una cosa, un bulto. En el cuento, de acuerdo con Bachelard, “la paz de la noche” se impone como un ser ocupado por un cuerpo real e inmóvil: Vicente Rosas.

“Todo un hombre” es un cuento criollista que, bajo el marco de la realidad dominicana, exhibe la hombría, la bravura del hombre del campo, pero también la defensa del honor y de la mujer ante el abominable machismo. El cuento gira sobre su propio vértice, “en el cuento no hay lugar sino para un tema”, para Bosch, “el cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero en acción” (1997:13): “Yeyo va a explicar su caso. Tiene gestos parcos y voz sin importancia. La gente se asombra de verle tan humilde” (Bosch, 1997: 9).

A saber, otro cuento sobre la lluvia es “**Cundito**” (1933)²⁹⁰, pero aquí no aplica la sentencia de que tras la tormenta viene la calma, sino que es al revés. Cundito después del mal tiempo y de sobreponerse a la tormenta (como en el cuento “Mal tiempo”), decide “limpiar” su honra por haber sido abofeteado por Genén. Cundito en extraña solidaridad salva a su enemigo de morir bajo los horcones de su casa, provocados por el ciclón, lo lleva bajo sus hombros a su casa y pide una vez que éste despierte se lo hagan saber porque el cuchillo de Cundo Fría no perdona una galleta: “Los hombres somos o no somos” (Bosch, 1995:172).

Juan Bosch, en este cuento, pone de manifestó la inminente muerte de Cundito a través de imágenes como: “Delante de él marchaba su alma con pasos acelerados. La sentía irse, irse... (Bosch, 1995:174). Otro ejemplo es: “Cundito caminaba balanceándose y la ceniza del amanecer pintaba de gris su cara” (Bosch, 1995:176); por último, su mismo nombre y apellido: “Cundo Fría”. Incluso el narrador nos dice: “[...] Cundito había muerto a Genén en algún lance, pero inmediatamente se dio cuenta que de haber sido así, no lo hubiera traído sobre sus propios hombros. Además, *Genén no sangrada*” (Bosch, 1995:176). [Las cursivas son mías].

En el cuento, la lluvia figura como *leitmotiv*, así como en “La pulpería”, y “Sombras”, además se funde con el ruido de la noche, el ruido del filo del machete de Ceíto “del tropel de caballos”; pero, sobre todo, el quejido humano de Genén que responde y se traslapa con el grito de Cundito: “¡Ya voooooyy!!” (Bosch, 1995:174).

En el cuento, tanto la lluvia como los árboles aparecen bajo el binarismo de la dialéctica de la vida y de la muerte. Por ejemplo, en la siguiente imagen se vislumbra la muerte de Cundito, a pesar de que el narrador no dramatiza la escena, pero la deja entrever, literariamente, a través de la tormenta:

Al atardecer comenzó el ventarrón. Cundito creía enloquecer con el ruido de los árboles que caían en la loma. La lluvia venía a retazos, como trapos grises tremendos, y le pegaba en el rostro obligándole a cerrar los ojos. El techo de su rancho duró media hora, o menos. Se fue, levantando por las mil manos del viento, que comenzó inmediatamente a destrozar los hilos de tabaco. No se veía más allá de diez pasos, pero el instinto le llevó hasta la barranca. Allí encontró un hueco junto a un viejo tronco y esperó la calma. Era noche cerrada cuando amainó (Bosch, 1995:172-173).

²⁹⁰ “También el cuento Cundito es un cuento de hombría, de honor y de caballerosidad”. (De León, 2005:44).

En “Cundito”, a juzgar por el diminutivo de su nombre, se advierte la debilidad física del personaje: “Cundito apenas podía con Genén” (Bosch, 1995:175); no obstante, su muerte violenta se contrapone a su figura. En esta imagen, (la prolepsis) advierte la sangre derramada de Cundito, posiblemente, muerto a cuchillazos a manos de Genén: “Se oía distintamente la canción del chorro fortalecido por las aguas, y las sombras trituraron a aquel hombre tambaleante que caminaba abrumado con la cara de su enemigo” (Bosch, 1995:175). El canto del chorro de la lluvia, contrasta con el armónico canto de la voz de la novia de Genén, Emilia. En el semantismo de muerte, poéticamente, el chorro de agua se equipara a la sangre derramada de Cundito: -“¡Ya voy voooooyyy!!!

Un rumor sordo, de agua que se despeña, llegó a él; fue entonces cuando tuvo seguridad: lo que así sonaba era el chorro que había en el fundo de Genén. Una vez en la orilla del fundo, sintió alivio” (Bosch, 1995:174).

En Bosch, la lluvia es un personaje más, pero también metáfora de muerte. La sangre evocada y el agua se funden y, nuevamente, nos encontramos frente a una lluvia poetizada. La sangre (literaria) es ese chapoteo de agua por los caballos del más allá.”Cundito” es la antítesis del rumor de voces, donde las acciones parecen transponerse por las fundas desvainadas. “Cundito” no tiene como referente el juego de dados ni de dominó, pero sí el de los cuchillos. A continuación, sirva la siguiente imagen para ilustrar la poeticidad del aliento de vida:

Cundito oyó el viento alejarse. Se sentía igual que si un tropel de cientos de caballos corriera por el monte arrancando a su paso arbustos y la tierra misma. Como el poblado estaba al otro lado de la loma nunca lo azotaba el temporal. Cundito dispuso marchar; y se fue, haciendo semicírculos con los brazos, apartando las ramas que le cerraban el camino (Bosch, 1995:173).

A propósito de la metáfora de las sombras, un cuento que le hace honor a su título es, sin eufemismos, “**Sombras**”²⁹¹(1933). Bosch, con su peculiar estilo poético, pone de relieve, en este relato, el silencio de la noche interrumpido, abruptamente, por la bala que atravesaría el corazón de Telo. La noche es la atmósfera que abraza a los personajes. El universo metafórico de las tinieblas se impone en este cuento: “Al amparo la jumiadora pudo ver la cara del teniente: trigueño, quemado; usaba bigote pequeño y tenía en la mirada un abismo preñado de oscuridades” (Bosch, 1995: 123). El régimen totalitario que nos sumerge en ese *abismo preñado de oscuridades*. Y el miedo primitivo, metafísico que brota de las más hondas emociones del ser: “Al encender la jumiadora vio a la mujer en un rincón del aposento, acurrucada, envuelta en una bata

²⁹¹ “*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1498, 3 de diciembre, 1938, págs.16-17 (Pichardo, 2009:21).

listada, con los ojos muy abiertos y las manos apretadas contra el seno” (Bosch,1995: 122-123). “Ambos volvieron el rostro. Todavía la hembra conservaba los ojos demasiados abiertos” (Bosch, 1995:124). El miedo que impone el régimen totalitario. A juzgar por la metáfora de la noche, los soldados con sus rostros desdibujados parecen ser sombras envueltas en otra sombra, ellos están bajo la sombra del régimen dictatorial, seres abstraídos por el totalitarismo militar: “Estaba en el vano de la puerta, con ojos de idiota, como si lo hubieran tirado en un charco de lodo, incapaz de penetrar el misterio que suponía la caballería entre esas lomas” (Bosch, 1995:122).”Se oían voces atropelladas, como si la gente que venía estuviera borracha” (Bosch, 1995:121). No con menos patetismo, seres que se mueven bajo la sombra de “luz” repentina, es decir, del disparo de una bala de muerte: “El disparo pudo no haber sido, porque Telo sólo tuvo el asombro de los árboles iluminados repentinamente por el resplandor rojo” (Bosch, 1995:126).

Juan Bosch, en esta historia, vuelve la mirada al juego de contrastes violentos de luz y de sombra. Recurso que le imprime dramatismo al cuento; la muerte como una sombra más, la sombra como una evocación más del inconsciente colectivo:

El inconsciente colectivo es tratado por Zambrano como el residuo del estado de delirio que habría habido antes de la identidad, antes del *sí mismo*, cuando imperaba la ley del género y de la especie. El *sí mismo* en tanto que individualidad aparece con la conciencia. Significa la separación de ese sentir común, genérico, en el que todos participamos originariamente (Maillard, 1992:71-72).

En el cuento, “la jumiadora con su pobre luz “alumbra” a las sombras de la noche [...] Pero su lámpara no era más que una leve esperanza estrangulada por la noche” (Bosch, 1995:125). En el relato, los personajes se afantasman bajo furor de la negra noche, pero en su doblete también se difuminan por la lluvia, por el sueño: “Apagó la jumiadora. Por el trillito comenzó su sombra a fundirse en la gran sombra de la noche” (Bosch, 1995:126). “Telo comenzó a alejarse al rumor de la lluvia²⁹² que golpeaba sordamente

²⁹² “La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como sustantivo universal, agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las influencias espirituales “espirituales celestes” sobre la tierra. En alquimia, la lluvia simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco de su agua con la luz”. (Cirlot, 1969:296).

en las yaguas. Sentía cómo se iba desvaneciendo en sí mismo hasta convertirse algo blando [...] Ese algo más es lo que va cuando dormimos” (Bosch, 1995:121).

Aunque la temática de “Sombras” es la “Revolución”, en apariencia, el imperio de las tinieblas termina por imponerse en la anécdota.

En el cuento, los hilos narrativos tejen la misma hechura de los relatos “La pulpería” y “La sangre” a juzgar por el carácter sensitivo, el oído, la vista, el tacto, pero sobre todo, jalonada por la intuición: “Al abrir vio caballos y hombres desdibujados: mejor dicho: los adivinó” (Bosch, 1995:122).

En la situación inicial del cuento está presente la lluvia: “En medio de la lluvia, a ratos, encendían fósforos allá arriba. Después hacían corretear una gran carreta. Se oían las ruedas chocar con el empedrado cielo” (Bosch, 1995:1219), conforme avanza el discurso narrativo, la sombra se impone, y la lluvia se amalgama en la construcción altamente poética de la cadencia de palabras, rumor de palabras que a su paso llevan el ritmo, la música que forman la esfera poética narrativa a modo de una buena poesía, en cuyo eje nodal está la metáfora. El sonido agudo de la lluvia y el oído de Telo se emparentan en una dualidad armoniosa de sonidos, y con ellos, la violencia de contrastes: los ladridos ensordecedores de Alianza, las voces atropelladas y, finalmente, el torpe disparo del revólver que mata a Telo.

Es evidente que el cuento inicia con una alegoría paródica de Dios/hombre; Dios/ Trujillo; Trujillo/Dios. El cuento “Sombras” bajo el tratamiento realista esboza el contexto sociopolítico del régimen de la dictadura trujillista. El cuento, aparentemente, goza de una sencillez narrativa y pareciera ser que la lluvia, como marca textual, formaría el elemento constitutivo de la narrativa; sin embargo, conforme avanza, el ritmo del relato se agiliza y se acompaña de los ruidos de la noche y de los ladridos de Alianza, “el can era más negro que la noche” (Bosch, 1995:123): “Los ladridos de Alianza desesperaban” (Bosch, 1995:123), hasta formar el telón de fondo de la narración. “Sombras” es una narración de sonidos, de sonoridad narrativa lo que marca la construcción del cuento (y en esto existe mucho parentesco con “La pulpería”), con lo cual no solo escuchamos el rumor de la lluvia, de los ladridos ensordecedores de Alianza, las voces atropelladas de los soldados, sino que el ruido de elevada eufonía se torna en un elemento textual importante.

“Sombras”, que lejos de ceñirse por el argumento, me parece que su razón de ser está puesta en el elemento poético, en la metáfora continuada, en la antítesis, el paralelismo y el símil que mueven con gran dinamismo las acciones dramáticas de los personajes. Veamos un ejemplo de la metáfora continuada:

Telo se incorporó con asombro y tiró a su mujer del brazo. Sintió el corazón palpar tan aceleradamente que casi parecía una sola diástole” (Bosch, 1995:121).

El disparo no pudo haber sido, porque Telo sólo tuvo el asombro de los árboles iluminados repentinamente por su resplandor rojizo. Todo volvió a ser negro. Se llevó la mano derecha al pecho y sintió la humedad del suelo, al caer (Bosch, 1995:126).

En el cuento, la luz que repentinamente abre la narración, también la cierra sutilmente con la muerte: “También a ella la estranguló la noche, como a la lamparita” (Bosch, 1995:127).

Tanto en “La pulpería” (“Le interrumpieron el ruido, el chapoteo, los primeros pasos del caballo, que acercaba la cabeza y mostraba los ojos relucientes”) (Bosch, 1995:94), en “La Sangre” (“Emprésteme su caballo, taita. Tengo que dirme [...] Y coge mi silla y mi revólver-dijo”)(Bosch, 1995:207), como en “Sombras”, está presente el caballo como simbolismo acuático, de las tinieblas y de la muerte. Este animal es el medio de transporte de los prófugos de la justicia, salvo el cuento en cuestión. Sin embargo, la metáfora de la lluvia-muerte; caballo-muerte como *chapoteo de sangre* la encontramos aquí (en lo que está en cursivas): “De improviso, el *chapotear de los caballos* y los ladridos furiosos del perro. Telo se incorporó con asombro y tiró a su mujer del brazo tiró” (Bosch, 1995:121).

En “Sombras”, la lluvia más bien es tenue, es una lluvia poética: “Los cascos rompieron algunos espejos rojos que habían formado la lluvia y la luz” (Bosch, 1995:125):

[...] Se ha relacionado al espejo con el pensamiento, en cuanto éste-según Scheler y otros filósofos- es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia. Ahora bien, el mundo como discontinuidad afecta por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer que refleja el espejo. Por esto, desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe (Cirlot, 1969: 200-201).

En el cuento, el universo de las sombras esboza el sentido negativo de la realidad. Por ejemplo, el agua-espejo y su parentesco agua-luz, en la retórica poética boschiana es proyección del reflejo del mundo de las tinieblas, ese espacio que nos habita. Según

Bachelard, ese espacio de sombras lo ocupa el inconsciente que no se civiliza, pues una parte nosotros está en la sombra, subordinada a lo irracional: “Ensoñarse dice Zambrano²⁹³, es inevitable, pero esto no quita que el ensueño de sí mismo sea una especie de “dintel trágico” que cuando se evita obliga a volver atrás y a rehacer el camino (Maillard, 1992:75).

En el relato **“La Noche Buena de Encarnación Mendoza”** (1955), el fenómeno de la lluvia es clave para marcar el ritmo del relato con relación a la muerte del protagonista Encarnación Mendoza, justamente cuando Encarnación Mendoza es acribillado por los soldados, la lluvia que se advertía desde el mediodía, empieza a caer, ésta guía “el cortejo fúnebre” de Encarnación Mendoza hasta su casa. El narrador omnisciente nos dice que cuando iban a llegar al caserío de la familia de Encarnación, el sargento dispone tirarlo ahí como a un perro, a partir de ese momento, la lluvia empieza a amainar. A título de ejemplo, se ilustran dos imágenes, la de inicio y la de casi el fin de la lluvia:

[...] un tiro certero le rompió la columna vertebral al tiempo que cruzaba para internarse en la maleza. Se revolcaba en la tierra, manando sangre, cuando recibió catorce tiros más pues los soldados iban disparándole a medida que se acercaban. Y justamente entonces empezaron a caer las primeras gotas de la lluvia que había comenzado a insinuarse a media mañana (Bosch, 1997:73).

-Desamarren ese muerto y tírenlo ahí adentro, que no podemos seguir mojándonos.

Decía esto cuando la lluvia era tan escasa que parecía a punto de cesar” (Bosch, 1997: 75).

“La Noche Buena de Encarnación Mendoza” es un cuento de corte existencialista. El sentimiento de soledad, pero más el de amor hacia la familia, lleva, fervientemente, al protagonista a reunirse con ella el día de La Nochebuena.

No ha sido una hipérbole la expresión de Rodrigo Carazo al decir que Juan Bosch es el Dostoyevski dominicano, y una vez más en este cuento se confirma la sentencia. “La Noche Buena de Encarnación Mendoza” parece un pasaje extraído de un drama griego. La historia cargada de sobredosis de patetismo se encarna hasta en los huesos del lector, historia que nos recuerda a “Luis Pie”:

En “La Noche Buena de Encarnación Mendoza” lo destructivo de la existencia y el mundo, unifica los diversos signos de esta complejidad simbólica y representa el superior destino del

²⁹³ “Zambrano utiliza para ilustrar esto la metáfora del juego de rayuela, en que cada raya sería un dintel, una etapa a trascender que marcara la imagen en que la sombra del caminante quedara atrapada. En cada lugar, en cada detención, el sujeto tropieza con su sombra, la sombra de sí mismo, de un sí mismo en vías de hacerse, pues al final el que llegue no arrojará ya sombra alguna”. (Maillard, 1992:75).

hombre como ser trágico y espiritual. Encarnación Mendoza se enfrenta a ese destino, consciente de que él no lo provocó, pero en el crimen del cabo Pomares, crimen que cometió en el Seybo, se funden otros designios, los de sentidos históricos, religiosos y cíclicos. El hombre desde los inicios de la humanidad le ha dado muerte a sus semejantes. Pero en el caso de Encarnación Mendoza, ha matado por la provocación, no por el instinto o violencia incubada (Gerón, 1993:126).

“La Noche Buena de Encarnación Mendoza” es el relato de un prófugo de la justicia²⁹⁴ que es buscado como si fuera el más grande criminal del mundo. Encarnación Mendoza ha dado muerte, por defender su honor, al cabo Pomares. Éste lo abofetea (como Genén a Cundito) y como respuesta de la ofensa recibe la muerte. Por consiguiente, Encarnación huye de la justicia y por seis meses se esconde. Cabe añadir que Juan Bosch tiene una precisión en el tiempo²⁹⁵. El hecho ocurrido fue el día de San Juan, es decir, el 24 de junio²⁹⁶ y justamente, Encarnación Mendoza muere el 24 de diciembre. El relato presenta un formato periodístico.

Como se ha dicho líneas arriba, Encarnación Mendoza tiene el deseo de estar la Navidad con su familia. Él es un hombre noble y sensible. Y a costa de las adversidades de ser fugitivo, se reunirá con su familia, aunque sea por breve tiempo.

Mundito, un niño inteligente, de apenas nueve años, es enviado por su madre a realizar las compras para la pobre cena de Navidad. Como el camino le resulta largo (casi horas de trayecto para llegar a la bodega), el niño toma al cachorro de la vecina y

²⁹⁴ “En “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, “El hombre que lloró” y “El funeral”, cada uno de los tres protagonistas son víctimas de su deseo de libertad. El narrador presenta a Encarnación como un hombre de principios. Y, aunque es autor de una muerte, culpa al difunto Pomares de haber provocado a Encarnación Mendoza al faltarle el respeto. La ofensa parece inocua para el lector desvinculado del código de ultrajes del campesinado. Sin embargo, dentro del universo rural configurado por la narración, el cabo Pomares propina la ofensa con plena conciencia del impacto de sus acciones. El agravio, como medio de humillación, parece ser fruto del abuso de autoridad: “el cabo Pomares le faltó pegándole en la cara, a él, que por no ofender no bebía y que no tenía más afán que su familia”. (Peña, 2004:124).

²⁹⁵ “Mundito es un niño de nueve años y Encarnación lleva solo seis meses huyendo, por tanto resulta extraño que el fugitivo no hubiese reconocido la voz de su hijo [...] Es algo más que extraño que casi cuatro horas después de haber sido descubierto (dos horas que tardaría Mundito en ir a la bodega y dos más en volver), Encarnación Mendoza siga en el mismo sitio, y todavía más extraño que estuviese durmiendo. Si el encuentro fue a las nueve de la mañana, el reencuentro de Mundito acompañado del sargento debe estarse dando a la uno de la tarde. [...] El tiempo parece habersele escapado de control al autor, sin embargo en realidad no ha sido así. Veamos lo que dice Bosch: “Pasó el mediodía. Llegaron no dos, sino tres números y como nueve o diez peones más”. Bosch se está refiriendo a los refuerzos que le han llegado al sargento. En términos reales esto es absolutamente imposible. Hay un manejo caótico del tiempo y tal vez es ahí donde reside toda la magia del cuento”. (Valdez, 2010: 204-209).

²⁹⁶ Recordemos que el 24 de junio de 1960, en Caracas, Rómulo Betancourt sufre un atentado por orden de Rafael Leonidas Trujillo. Entre “La Noche Buena de Encarnación Mendoza” y “El hombre que lloró” de Juan Bosch, historia que se desarrolla, en Venezuela, en ambos relatos los protagonistas no reconocen a sus hijos. El tema de la persecución también está presente.

al pasar por un cañaveral el perrito²⁹⁷ Azabache entra y descubre a Encarnación Mendoza, le ladra, pero éste que se encontraba escondido allí, al escuchar la voz del niño, finge estar dormido y hábilmente se cubre la cara con el sombrero²⁹⁸ y da la espalda. Mundito al verlo a en ese estado piensa que está muerto y sale corriendo a dar aviso de que en el cañaveral hay un muerto. En la bodega, que lo escucha muy atentamente el sargento Rey, éste va al lugar con dos soldados y otros curiosos a ver “al muerto”. Al no encontrarlo en el lugar indicado (con vaguedad) por Mundito, el sargento piensa que solo se trata de una fantasía del niño. Por su parte, Encarnación Mendoza que no se había movido del lugar y que se había quedado ahí plácidamente dormido, al escuchar el tropel de la gente, se mueve de un tablón a otro porque sabe que lo buscan, aunque los hombres solo buscan “al muerto”. Y no saben de quien se trata. El niño asustado por la situación en la que se encuentra frente a los soldados, cree que éstos puedan tomarlo como mentiroso y decide salir corriendo hacia su casa, pero es cuando vuelve a ver “al muerto” y da aviso, nuevamente. El sargento Rey que para entonces ya tiene refuerzos; en cacería humana, lo cercan y lo acribillan. La orden de la justicia era entregar vivo o muerto a Encarnación Mendoza que era el hombre más buscado por toda la región del Cibao. Una vez muerto lo sujetan a un burro, y bajo la lluvia” lo llevan a tirar a la puerta de su casa, el cadáver cae sobre los pies de la viuda:

-¡Hay m’shijo; se han quedado guérfano...han matao a Encarnación!

Espantados, atropellándose, los niños salieron de la habitación, lanzándose a las faldas de la madre.

Entonces se oíó una voz infantil en la que se confundía llanto y horror:

-¡Mamá, mi mamá!...¡Ese fue el muerto que yo víe hoy en el cañaveral! (Bosch, 1997:76).

En sorprendente final como en el cuento “Rumbo al puerto de origen”, sabemos que Mundito, en su inocencia de niño, ha delatado a su padre. Encarnación Mendoza ya era

²⁹⁷ “Emblema de la fidelidad, cuyo sentido aparece muy frecuentemente bajo los pies de las figuras esculpidas en los sepulcros medievales [...].

El perro es acompañante del muerto en su “viaje nocturno por el mar”, asociado a los símbolos materno y de resurrección”. (Cirlot, 1969:365).

²⁹⁸ “El sombrero, por cubrir la cabeza, tiene en general el significado de lo que ocupa la cabeza (el pensamiento) [...] Jung indica que el sombrero, a diferencia de la corona, recubre a toda persona, dándole así un aspecto general, una expresión que corresponde a un sentido determinado [...] Algunos sombreros tienen especial significado fálico, como el gorro frigio, o poseen la propiedad de hacer invisible, símbolo de la represión”. (Cirlot, 1969: 424). De acuerdo con Cirlot, en “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, el atributo del sombrero en el personaje, es símbolo de invisibilidad y de la represión.

hombre muerto desde la mañana del 24 de diciembre. Encarnación Mendoza llega a estar con su familia en la Navidad, aunque sea a través de la muerte.

En “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, por el trazo descriptivo de la muerte acribillada, se asemeja al final del cuento ¡Díles que NO me maten! de Juan Rulfo. Justino, el hijo de Juvencio Nava, con insensibilidad sube al burro el cadáver de su padre que ha sido acribillado por los soldados, le tapa la cara con un costal para que no diera mala impresión y le dice que con tantos tiros de gracia que le dan dado en la cara sus nietos se imaginarán que el coyote se la ha comido: “-Tu nuera y los nietos te extrañarán -iba diciéndole-. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron” (Rulfo, 1980: 111).

En “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, el cadáver de Encarnación también es sujeto a un burro, pero aquí se esboza la crueldad y la brutalidad de los soldados al grado de darle el tiro de gracia a la familia, tirarlo como un animal en la puerta de su caserío. Curiosamente, en Rulfo, el coronel se muestra un poco más sensible que su propio hijo.

En la diégesis de “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, la lluvia, como recurso estilístico, corre paralelamente con la viaje hacia el más allá de Encarnación Mendoza. La noche es su refuerzo. Sirva de ejemplo esta imagen:

-Búsquese un caballo ya memo que vamo a sacar ese vagabundo a la carretera!-dijo dirigiéndose al que tenía más cerca.

No apareció caballo sino burro; y eso, pasadas ya las cuatro, cuando el aguacero pesado hacía sonar sin descanso los sembradíos de caña. El sargento no quería perder tiempo [...] el sargento ordenó la marcha bajo la lluvia.

[...] No resultó fácil el camino. Tres veces, antes de llegar al primer caserío, el muerto resbaló y quedó colgado bajo el vientre del asno [...] cuando la lluvia arreciaba más. La lúgubre comitiva anduvo sin cesar, la mayor parte del tiempo en silencio aunque de momento la voz de un soldado comentaba.

-Vea ese sinvergüenza.

O simplemente aludía al cabo Pomares, cuya sangre había sido al fin vengada.

Oscureció del todo, sin duda más temprano que de costumbre por efectos de la lluvia, y con la oscuridad el camino se hizo más difícil, razón por la cual la marcha se tornó lenta. Serían más de las siete, y apenas llovía entonces, cuando uno de los peones dijo:

-Allá se ve una lucecita²⁹⁹ (Bosch, 1997:74-75).

²⁹⁹ “Identificada tradicionalmente con el espíritu [...] la luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes”. (Cirlot, 1969:293).

La lluvia en su semantismo de purificación, asociado a la luz, que a lo lejos se divisa en el bohío de la familia de Encarnación Mendoza, quizá se presenta bajo la reivindicación ante la desdicha del protagonista. Y, la sangre derramada en la tierra, a juzgar por su condición de hombre reprimido socialmente, prefigura el sacrificio por el libre pensamiento de Encarnación Mendoza. En el cuento, la lluvia abre la secuencia de la muerte del protagonista y la cierra hasta la llegada a su bohío. La lluvia que proviene del cielo es presagio de fertilización y de vida espiritual, según Cirlot.

Como hemos visto, en el cuento, no es el caballo quien hará el cortejo fúnebre de Encarnación Mendoza, sino el burro; quizá Juan Bosch sustituye al caballo por el burro como parodia de los mismos soldados. A ellos, la brutalidad los caracteriza, quienes llevados por la insensatez cometen un acto criminal más, la ofensa con la familia: darles el tiro de gracia y tirar el cadáver frente a la puerta de la casa como si se tratara de un animal. El doble oprobio de ser pobres. Así pues, el relato pone de relieve el poder enfundado de perversión y malicia por encima de los pobres. La justicia que no es justicia, sino la vil venganza. El odio descarnado de los hombres que se impone sobre la razón.

De los cuentos expuestos en este apartado, si bien para Bachelard, “[...] En Edgar Poe, el destino de las imágenes del agua acompaña con toda exactitud el destino de la ensoñación principal, es decir, la ensoñación de la muerte” (1978:76). A modo epilogoal, podemos decir que en Juan Bosch este rasgo es propio en su narrativa. La imagen de las aguas cumple el destino de la muerte, pero también del inconsciente de los personajes.

3.10.1. La lluvia³⁰⁰ en tres cuentos: “El funeral” y “Maravilla” y “La pájara”

“El funeral” (1940) es un cuento con matices mágicorealistas, pero sostenido por el contexto sociopolítico, a pesar de que trata la historia del toro Joquito que es muerto violentamente por su patrón don Braulio. Joquito como Encarnación Mendoza solo reclama su “libertad”. Joquito, el protagonista del cuento, lucha por ella y obtiene la muerte. En el cuento, después de su muerte nos lleva a otra historia en una especie de metadiégesis, al funeral, y es aquí donde la narración acentúa su carácter de fábula. La historia narrada (que de ser omnisciente pasa ahora a ser homodiegética) por un viejo campesino a unos niños. Esta secuencia del funeral, precisamente, se abre con la lluvia: “Tornó a lloviznar, y el agua borró el último rastro de la sangre de Joquito” (Bosch, 1997: 83) que presenta el dolor de las reses por la muerte de Joquito, para ellas, que muchas han acudido al llamado, al fuerte bramido del toro negro que no se sabe de dónde salió, el crimen de Joquito pone de manifiesto “que justicia tan bárbara era la de los hombres” (Bosch, 1997:86). Su bramido, el funeral, es el canto de dolor, la lúgubre elegía y el reclamo de justicia a Dios: “Y el imponente lloro ascendió a los cielos y flotó allá arriba, en forma de nube sonora que oprimía los corazones” (Bosch, 1997:86).

“El funeral”³⁰¹ es la versión continuada, animalizada, del cuento “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”. El animal Joquito es perseguido por don Braulio, por los vecinos y peones para darle muerte, pues ha humillado a su dueño y ha causado destrozos a los conucos vecinos. Joquito enfrenta a don Braulio embravecido (como

³⁰⁰ “El propio Bosch habla en una entrevista respecto al uso de la lluvia en sus cuentos: “Cuando yo nací el país era un país muy incomunicado: no había carreteras, no había caminos, pero sí muchos bosques, y por tanto era muy abundante la lluvia. La lluvia no sólo era abundante, sino que también era fuerte. Una lluvia echaba a perder los caminos, las calles, el patio se llenaba de lodo, había que encerrarse en la casa porque no podíamos salir a jugar; si teníamos que hacer alguna diligencia, comprar algo para la casa, tenía que ser esperando que escampara o corriendo para mojarnos poco. La lluvia influía mucho, entonces, en la vida de los niños, por lo menos. Los techos de las casas en general eran de zinc (...). No se usaba la verja, no se usaban los techos romanos, sino zinc; la lluvia resonaba en el zinc, como resonaba en la yagua (...). Es decir que la lluvia tenía una presencia muy imponente en esa época, porque no solamente en agua, era también en ruido, y era también en limitaciones para la actividad humana. De manera que la lluvia pesaba mucho en el ánimo, en el ánimo mío: yo la identificaba con la tremenda tristeza que me producía la existencia del campo y del campesino, que era una tristeza profunda, pero a la vez me daba energía”. Véase Osser Cabrera, “Entrevista personal con Juan Bosch”, 1987, p. 237, (citado en Pichardo, 2009:274).

³⁰¹ “Este cuento alegórico muestra la violencia del ser humano y cuestiona el concepto de justicia en un marco oral en el que el narrador es un viejo y los narratarios, niños”. (Pichardo, 2009: 306).

enfrentarse a otro toro)³⁰², y éste recibe otra humillación que no perdona. Joquito embiste a su caballo y don Barulio cae, es entonces, desde el suelo, cuando le dispara cinco veces y lo rematan a cuchillazos los peones: “- Desuéllenlo ahí mismo” (Bosch, 1997:83). De ahí el funeral de las reses que llegan, mágicamente, de lugares recónditos al lugar del crimen de Joquito.

Ahora bien, antes de entrar en el terreno que nos ocupa, es necesario señalar el simbolismo del toro, ya que éste servirá de apoyo para el estudio de la imagen:

El toro es un símbolo muy complejo, tanto en el aspecto histórico como el psicológico. La tradición esotérica lo considera como un animal emblemático (totémico) de los boreanos contra el dragón de los negros, asimilando al dios Thor, hijo del cielo y de la selva. En principio, esto significa la superioridad analógica del mamífero sobre el reptil, cual la del ario sobre el negro. La disyuntiva mayor es la que aparece entre las concepciones del toro como símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo y los que consideran al toro como símbolo del cielo y del padre. El ritual de Mitra parece ser que se fundaba en la primera de dichas posiciones. El sacrificio del toro expresaba la penetración del principio femenino por el masculino y del húmedo por el ígneo de los rayos solares, origen y causa de la fecundidad [...] Krappe habla del gran número de toros solares y lunares [...] el toro lunar se transforma en solar cuando éste vence al más antiguo culto lunar. Pero también puede suceder que el toro siga como símbolo de la luna, con la que se identifica morfológicamente por los cuernos y el creciente, y pase a un rango secundario bajo el león simbólico del sol. Así lo considera Eliade, para quien el toro no expresa ninguno de los astros, sino el cielo fecundador. Dice que el toro y el rayo fueron desde el 2400 antes de Jesucristo, símbolos concertados de las divinidades atmosféricas, asimilándose el mugido del toro al ruido del trueno. En todas las culturas paleorientales, la idea del poder era expresada por el toro. En acadio “romper el cuerno” significa “quebrantar el poder”. Según Frobenius, el toro negro es asimilado al cielo inferior, es decir, a la muerte (Cirlot, 1969:448-449).

En consonancia con lo expuesto en este párrafo, de manera abreviada habrá de añadirse que los cuernos de bovino, “que caracterizan a las grandes divinidades de la fecundidad, son emblema de la Magna Mater divina [...] el cuerno no es sino la imagen de la luna nueva”, por tanto, el cuerno de bovino es un símbolo lunar. En el entendido de que “los dos cuernos debieron representar el cuarto menguante y el cuarto creciente, es decir, la evolución toral del astro” (Hentze, citado en Eliade, 1954: 163).

En la misma vertiente, para Durand “el toro representa el mismo papel imaginario que el caballo”. Así, pues:

³⁰² “Joquito opone su violencia racional a la violencia irracional del patrón, pero ¿estarán siendo aplicados de manera correcta los términos “racional e irracional”? Tal parece que sí, ya que el animal es el racional y el patrón, el irracional”. (Valdez, 2010:193).

“[...] Y era de época esa brutal cacería de los seres humanos contra el buey Joquito en “El funeral”, y el comportamiento de hermandad de los toros que de lejos concurrieron al lugar de la muerte para rendirle tributo, bajo las miradas incompresibles de la gente. Y la observación y valoración de esa dos conductas, la animal de los humanos, la humana de los animales, expresa una sensibilidad y un punto de vista crítico del narrador, como condena a costumbres indignantes por atroces y salvajes; las mismas que ejercen humanos contra humanos: “Habían cumplido su deber; habían ido al funeral de Joquito. Lo dijo así él: -¿Sin conocerlo?-preguntaron los niños”. (Matos, 2009: 104)).

La palabra sánscrita *ge* presenta, en resumen, el isomorfismo del animal y del ruido, porque significa “toro”, “tierra”, tanto como “ruido”. Si esencialmente el toro es tónico como el caballo, también es, como éste, símbolo astral, pero más que éste es indiferentemente solar o lunar

[...] Las significaciones acuáticas son las mismas para el toro que para el caballo: el toro de aguas existe en Escocia, en Alemania y en los países bálticos. Aquelaos, dios del río, tiene una forma taurina (2004:85-86).

A saber, en “El funeral”, la situación inicial es, precisamente, la lluvia: “Cuando empezaron a caer las lluvias de mayo el agua fue tanta que se posó en los potreros formando lagunatos” (Bosch, 1997:79). La lluvia persiste durante buena parte del día, y Joquito es apartado de las otras reses, pero no del potrero anegado y pasa la noche bajo un memiso bramando. La lluvia parece culminar y retorna, justamente, con la muerte de Joquito. Como en el cuento “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, la lluvia marca el ritmo del relato del viaje fúnebre.

Ahora bien, ante la ambivalencia de la figura del toro, según los especialistas; por tanto, para el estudio de la imagen, habrá de tomarse como punto de partida el principio de la humedad que establecen tanto Cirlot como Eliade y Durand. Así, pues, a juzgar por esta marca textual del relato, el toro se presenta bajo el emblema del cielo y el padre: “Y el imponente lloro ascendió a los cielos y flotó allá arriba, en forma de nube sonora que oprimía los corazones” (Bosch, 1997:86). Juan Bosch confiere al toro el carácter de poder. En el cuento, el toro evoca el mugido que se eleva al cielo como un trueno, en su relación analógica, el mugido del toro equipara el ruido del trueno. Juan Bosch, expresa, poéticamente, la simultaneidad de la lluvia y el mugido del toro, en una suerte simbiótica que alegoriza el emblema lunar. Además, el toro negro con su poderío invoca a las demás reses, pero su poder también se impone en lo humano y en otros animales:

Pero de pronto resonó en la vuelta del camino un bramido lleno de tristeza y de ira a la vez [...] Un toro negro, nunca visto en ese lugar, apareció por el recodo, caminó con pescuezo alargado, venteó, abriendo los hoyos de la nariz, y tornó a bramar como antes [...] Allí olfateando, buscando, estuvo un momento; al cabo alzó otra vez la cabeza, y con un grito angustioso, impresionante, cargó de pesadumbre a los cuatro vientos (Bosch, 1997: 83).

Los bramidos de los toros, los quejidos de las vacas, los balidos de los pequeños se confundían en una imponente música funeral, y resonaban bajo ella los roncros gemidos de los bueyes³⁰³ viejos. Asustados por aquel concierto lúgubre, los caballos de la vecindad erizaban las orejas y se quedaban temblando, y los perros buscaban abrigo en los rincones de los bohíos (Bosch, 1997:85).

Si bien, la luna es un surtidor de la tierra, de la fertilidad, de la humedad, Magna Mater divina, entre otros atributos, no ha de extrañar, que, en este cuento, el toro además de

³⁰³ “El buey simboliza el sacrificio, la abnegación y la castidad, apareciendo en relación con los cultos agrícolas, es decir, una posición contraria al poder fecundador del toro”. (Cirlot, 1969: 448).

ser un animal ctónico, también sea lunar. En “El funeral”, el toro, en su emblema de divinidad atmosférica, evoca la lluvia que culmina con el funeral de Joquito:

Había pasado ya más de una hora desde que llegó el toro negro, primero en comenzar el funeral de Joquito. Eran, pues, más de las cinco y el día lluvioso iba a ser corto. Cansados de llorar, los toros empezaron a remover la tierra con sombría desesperación; la removían y la olían, como reclamando la sangre de Joquito que ella se había bebido. Iban y venían de una a otra orilla del camino, atropellándose con majestuosa lentitud, y parecían preguntar a la noche, que ya se insinuaba [...]

Los quejidos fueron oyéndose cada vez más y más distantes; cada vez parecía ser menor el número de los que gritaban, y al fin, cuando la oscuridad empezaba a adentrarse, se oía uno que otro bramido perdido, más lejano a medida que transcurrían los segundos y a medida que la noche crecía (Bosch, 1997:85-86).

En “El funeral”, como hemos visto, el relato sigue la tradición arcaica como en las culturas paleorientales, el toro con el sentido del poder alude al poder brutal de los hombres, el de don Braulio, el de los soldados de “La Noche Buena de Encarnación Mendoza” y de “Sombras”. El sacrificio de Joquito, en su expresión de origen y causa de la fecundidad, conlleva el poder de la impasibilidad enraizada en los hombres:

[...] Habían cumplido con su deber; habían ido al funeral de Joquito. Lo dijo así él.

-¿Sin conocerlo?- preguntaron los niños.

-Unjú, sin conocerlo. Las reses son asina.

Y el viejo campesino pensó con satisfacción en la ventaja de ser hombre. Porque ni él, ni sus amigos, ni nadie en fin perdía su sueño a causa de que en un camino real cayera muerto un señor desconocido (Bosch, 1997:87).

El funeral” es más bien un canto a la solidaridad y a la hermandad que debiera existir entre los humanos, y también es una canción de protesta contra los excesos del poder que dispone de la libertad y de la vida de los otros a su antojo (Valdez, 2010: 196).

“**Maravilla**”³⁰⁴(1940) es un cuento que por su contenido temático se vincula con “El funeral”, el destino de ambos toros es, finalmente, la muerte. Mientras que Joquito lucha por su libertad, Maravilla es sometido como a un esclavo por el boyero Eusebio y no hace nada por salvar su libertad. El miedo metafísico lo invade: “sólo el miedo lo empujaba y se movía como un madero arrastrado por la corriente de un río” (Bosch, 1997:95). También, en este cuento, el telón de fondo son los ruidos, el de la lluvia, los gritos de Eusebio, los perros, el aserradero, y los gritos de la gente que lo llaman por su nombre, entre otros: “El ruido de la brisa entre los pinos, el del agua que rodaba y el que subía del fondo lo atormentaba más” (Bosch, 1997:95). En este sentido, la dialéctica del

³⁰⁴ “Este cuento tiene la particularidad de que desde el principio anuncia cuál habrá de ser el desenlace y sin embargo, esta circunstancia no resta brillantez ni importancia a la anécdota. Tiene además una estructura circular, en la que el principio y el final se eslabonan formando una cadena”. (Valdez, 2010:185).

ruido, según Bachelard, “en este horrible dentro fuera”, es decir, el ruido externo se traduce en el ruido que viene desde el interior. Maravilla vive angustiado.

“Maravilla³⁰⁵” es un relato que también por el tópico de la abnegación y la esclavitud tiene proximidad con el cuento “Los amos”, incluso, lo revelan las marcas textuales como el yugo, las cadenas, el buey viejo negro acostumbrado a su vieja labor: “Sin duda el día era bello, pero Maravilla no podía apreciarlo porque iba sometido al yugo, con la cabeza baja, sin poder moverla. A su lado, calmoso y triste caminaba lentamente en viejo buey negro, ducho en sufrimientos” (Bosch, 1997:97).

Recordemos que para siglo XVI, La Española estaba formada por una sociedad de hateros y tanto los cueros como el azúcar pasaron a formar parte del mercado de exportación de la isla, cuyo destino era España. No obstante, las reses sustituyeron el azúcar³⁰⁶.

Maravilla, bello ejemplar, de noble mirada, cuya figura es humanizada. Maravilla como Jesucristo, atraviesa por un calvario, por la maldad e injusticia de los hombres; la maldad descomunal del boyero Eusebio, Maravilla es golpeado brutalmente por este hombre. En el cuento, el toro carga un trozo de madera, como Cristo. A Maravilla también le ponen una corona en la cabeza (no de espinas), sino de púas: “los hombres escogieron un tronco enorme y en el extremo más grueso, justamente en el corazón, le clavaron una especie de púa (Bosch, 1997:98). Maravilla como Cristo, antes de morir llora lágrimas de sangre; en el cuento se lee: “hizo un esfuerzo desesperado y sus ojos se llenaron de sangre” (Bosch, 1997:100). Maravilla, al atravesar el río, resbala, cae en la zanja y muere por la carga pesada que lleva en la cabeza. El narrador omnisciente nos dice: “Los de varas largas corrieron en dirección de Maravilla [...] Al caer la noche la carne de Maravilla estaba lista para ser enviada a las carnicerías de la comarca” (Bosch, 1997:101):

Lo más relevante de este cuento (y que pasa desapercibido para los lectores) es el acto liberador que lleva a cabo Maravilla, que en sí trasciende lo humano. Ha de advertirse que en la

³⁰⁵ “Maravilla es un buey sensible, le causaba tristeza la lluvia y le desagradaba la soledad, pero este animal no impuesto al trabajo se siente morir al ser sometido a una marcha forzada en la montaña, llegando el dolor sufrido a ser tan intenso que pierde hasta la voluntad y el miedo que vive en él”. (De León, 2005:38).

³⁰⁶ Esta temática ya ha sido abordada en el cuento “Los amos”. Otro relato con el que podemos establecer su relación analógica es “Luis Pie” por el fuerte carácter del sufrimiento humano.

muerte de este animal existe, una suerte de predestinación, pues de antemano la carne y su sangre estaban destinados a ser consumidos después del sacrificio, por los humanos, lo que en fondo revela una connotación religiosa (Valdez, 2010:189).

En el cuento otras marcas textuales que revelan el vía crucis de Maravilla son: “sentía que todo el peso de su cuerpo se le iba a la *cruz* y tiraba de él hacia adelante [...] (Bosch, 1997:93); “*tormento infernal*” (Bosch, 1997:97); “le *clavó la garrocha*” (Bosch, 1997:98); “el animal sentía aquel *clavo* como un punto de fuego”, pero prefería ese tormento a seguir andando” (Bosch, 1997:94). [Las cursivas son mías].

En una especie de metamorfosis Maravilla, extrañamente, encarna la figura humana y el hombre se animaliza:

El boyero lanzó un grito agudo.

-¡Condenao!- rugió- ¡Arriba, maldecío!

La bestia hizo como si no lo oyera, lo cual llenó al hombre de cólera. Blandiendo la garrocha le asestó varios golpes en el espinazo y después empezó a clavarle la punta en las ancas. El animal sentía aquel clavo como un punto de fuego, pero prefería ese tormento al de seguir andando. Eusebio perdió completamente la cabeza; los ojos le enrojecieron como brasas, saltó al camino y comenzó a golpear a Maravilla en las costillas, dándole con el mango de la garrocha; después le pegó con pies y manos. Los gritos del boyero eran insufribles. Estaba como loco y llegó a pensar en saltarle un ojo a aquella bestia inmovible, pero al fin decidió hacer algo más práctico: le tocó la cola, se la dobló por la mitad y apretó con todas sus fuerzas. Maravilla sintió de pronto un dolor agudo que perdió la vista y creyó que iba a morir. Mecánicamente se paró: De poder hacerlo hubiera gritado como los seres humanos (Bosch, 1997:94-95).

Llama la atención, en el cuento, la constante presencia del árbol de pino: “Al fin, también Maravilla buscó abrigo al pie de un pino” (Bosch, 1997:92); “todavía caían algunas gotas de agua rezagadas y los pinos se revolvían, llevados y traídos por el viento” (Bosch, 1997:93); “pareció recobrar de golpe su acostumbrada placidez y se puso a ver, por entre los pinos, las lomas más cercanas” (Bosch, 1997:94); “Había por todas partes troncos de pinos” (Bosch, 1997:95); “Durante un segundo su corazón se detuvo y su sangre se heló. Tembló más. Inesperadamente, el pito de la sirena estalló abajo, penetró en el bosque, sacudió los pinos y paralizó la vida de Maravilla” (Bosch, 1997:99).

Ahora bien, en el simbolismo del pino su atributo es el que sigue:

Como otros árboles de hoja perenne, es símbolo de la inmortalidad. Las coníferas cuya forma piramidal participan además del significado asociado de esta forma geométrica. Los frigios eligieron el pino como árbol sagrado y lo asociaron al culto de Attis. Los pinos se consideran como símbolo de fertilidad” (Cirlot, 1969:370).

Pues bien, el toro como habíamos visto en el cuento “El funeral”, es el emblema lunar con el que se asocia la lluvia, entre otros atributos ya señalados. En “Maravilla”, también se vislumbra la presencia de la lluvia que inicia cuando él es transportado al

aserradero para el trabajo y, posteriormente, será conducido a la loma (porque su dueño así lo ha dispuesto para no vender su carne a bajo precio). A continuación, se ilustran estas imágenes de la lluvia: “el viento empezó a presagiar la lluvia [...] Maravilla sintió de golpe la soledad. Ese sentimiento no era nuevo; él había sido siempre muy sensible a la tristeza de la lluvia” (Bosch, 1997:91). “Y de pronto comenzó a llover” (Bosch, 1997: 92).

Cabe decir que llueve mucho durante el trayecto que va al aserradero, pero cesa antes del anochecer, por lo que esto dificulta el andar de Maravilla y el boyero descarga, a golpes, toda su ira sobre el animal. En este sentido, la lluvia se presenta como una relación de causa y efecto. La lluvia es el inicio del viaje y su consecuencia el sufrimiento y el martirio de Maravilla.

Tomando como referencia el significado del pino que otorga Cirlot, en la fenomenología del imaginario, el madero que carga Maravilla sobre la cabeza, estaría asociado a la inmortalidad y a lo sagrado, asimismo, el bosque de pinos por el que atraviesa Maravilla. Así, pues, no ha de extrañar la alusión que Juan Bosch hace a la Pasión de Cristo bajo la metáfora del sufrimiento humano de Maravilla.

En “Maravilla”³⁰⁷, el árbol, en su expresión simbólica, como sabemos, se asocia a la muerte y a la vida. La lluvia, retomando a Bachelard, en su grado superlativo resulta mortuoria, por tanto, conlleva las tinieblas. Pero además, según Bachelard, en su carácter dualístico equivale tanto a la vida como a la muerte. En esta vertiente, “Maravilla” nos recuerda también por su fatalidad, al cuento “Mal tiempo”. A pesar de que la anécdota trata de un animal, en él vislumbramos el rostro humano ante la fatalidad de destino de Maravilla.

Otro rasgo del discurso narrativo que se pone en el centro de la atención es el siguiente: “Él y el hombre podían verse por entre el agua” (Bosch, 1997:92), en esta imagen se vislumbra el reflejo del animal sobre el hombre; el animal humanizado; el hombre bestializado. El rostro de la lluvia que le revela su propia cara, su identidad: la bestialidad. Antes bien, Narciso puede ver su rostro, a diferencia de Eusebio que no puede verlo. Eusebio (nombre bíblico) cuya etimología griega, εὖ (bueno) y σέβας (piedad), por lo que significa «piadoso», paradójicamente es la crueldad humana:

³⁰⁷ “Maravilla es la pieza literaria que más admiración podría causar al lector por la profundidad y el manejo psicológico que encierra”. (Jorge, 2009: 342).

<<La vida humana>>, dice Zambrano, <<transcurre en una unidad que encubre la multiplicidad prisionera>>. Y donde más acuciante se hizo la expresión de tan humana y perpleja situación fue, según ella, en la primitiva Grecia. El hombre creó a sus dioses porque necesitaba proyectar, dividida, su propia multiplicidad, y especialmente del carácter metamórfico de Dionysos. El destino trágico del hombre es ser uno solamente sin ser uno realmente, es decir, que la unicidad de cada hombre: el ser *uno-frente- a -otro* y queriendo ser otro, no corresponde a su anhelo de unidad. Es precisamente por *ser uno frente a otro* que el hombre no logra ser *uno mismo* (Maillard, 1992: 137).

En Juan Bosch, en este cuento, el emblema del toro es semejante al relato “El funeral”, pero solo que el poder del mugido en “Maravilla” parece ser atenuado. En ambos relatos, el mugido, hondamente, está enfundado por la tristeza, el dolor y el sufrimiento: “Maravilla se puso a mugir, y su mugido era casi un grito de angustia” (Bosch, 1997:94).

En “La pájara” (1933)³⁰⁸, la lluvia aparece como *leitmotiv* del relato. Los campesinos mientras llueve, guarecidos bajo las yaguas de un abandonado bohío, cuentan anécdotas de culebras como también la historia trágica de un hombre muerto en una barranca, hecho que nos recuerda a don Pablo, personaje de “El difunto estaba vivo”.

La lluvia se imbrica con las historias narradas y la imaginación invoca a la realidad o la imaginación supera a la realidad, pues a través de un rayo éste toma la forma de serpiente, más aún, la realidad sorprende a la imaginación cuando Malico, el joven, supersticioso dice que una culebra, el “Enemigo Malo” mató a Taquito: “¡La pájara!³⁰⁹ ¡La pájara! ¡Yo lo dije! ¡Lo dije! (Bosch, 1995:145).

A continuación, se ilustran algunas imágenes de la lluvia:

La lluvia nos envolvió de golpe. Estábamos subiendo el tercer repecho de El Montazo y la noche se nos venía encima. Los pinos empezaron a ahogarse en una especie de humo claro; los menos cercanos al camino acabaron por desaparecer en la boca gris de la lluvia (Bosch, 1995:137).

El viento brama. Se adivina que debe envolver el bohío y trata de arrancarlo. La lluvia clavetea en las yaguas, asoma por alguna gotera y golpea sorda e isócronamente la tierra del piso (Bosch, 1995: 138).

El caballo se alzó. Le veía la larga crin blancuzca. Se movió a un lado y lanzó un relincho que prolongó el trueno. Sus patas traseras golpeaban con nerviosidad la orilla del abismo (Bosch, 1995:145).

³⁰⁸“La pájara” se publicó en *Puerto Rico Ilustrado*, vol.XXVIII, n°1465, 9 de abril de 1938, págs.5,60, 61”.(Pichardo, 2009:21).

³⁰⁹ “Los cuentos “La pájara”, “El socio”, “La desgracia”, “Dos pesos de agua”, y casi todos, son manifestación del cabalismo que caracteriza al dominicano, amante de la brujería, la santería, el animismo y no se sabe cuáles otras manifestaciones de la irracionalidad, tan presente en los cuentos de Bosch”. (Matos, 2009: 111).

En “La pájara” como los relatos abordados anteriormente, la lluvia se vincula con la muerte trágica, salvo en este caso, hipotéticamente, la muerte se da a través de la culebra, pero su referente se encuentra en la lluvia: “El relámpago fue exactamente una culebra” (Bosch, 1995:144):

Por ejemplo, en el binomio serpiente-agua (o lluvia), no siempre está clara la subordinación de estas dos realidades a la Luna. Infinidad de leyendas y mitos hablan de Serpientes o Dragones que gobiernan las nubes, viven en los estanques y alimentan de agua el mundo. El vínculo de las serpientes con los manantiales y las aguas corrientes se ha conservado incluso en las creencias populares europeas [...] En la iconografía de las culturas ameriandianas aparece con muchísima frecuencia el binomio serpiente-agua; el emblema de Tlaloc, por ejemplo, -dios mejicano de la lluvia-, está formado por dos serpientes enroscadas (Seler, citado en Eliade, 1954:168-169).

Por consiguiente, la lluvia, la noche y el caballo, en la narrativa boschiana, fungen como actantes que ejercen potestad sobre los designios humanos. Por ejemplo, en “La pájara”, el imaginario colectivo de la cultura dominicana es fiel a sus ancestros indígenas en donde se impone el binomio *serpiente/agua-lluvia*.

Por ejemplo, en la novela *La Mañosa*, la muerte de Momón también es provocada por la lluvia, más bien, ella agiliza su muerte: “Supimos que volvían porque la lluvia no pudo ahogar el chapoteo del caballo en el patio. Momón entró tiritando. En la puerta de mi habitación lo sacudió una tosecita menuda” (Bosch, 2016: 113).

CAPÍTULO IV

IMAGEN POÉTICA EN LA NARRATIVA DE JUAN BOSCH

4.1. “La mancha indeleble” y la teatralidad política de lo imaginario bajo la metáfora del miedo y del horror.

Juan Bosch escribió (desde el exilio³¹⁰, en Caracas) “La mancha indeleble” (1960)³¹¹. Con este relato breve el escritor de La Vega cerraría la etapa de su vasta producción cuentística.

Habría de decir que, cuando Juan Bosch se exilia de la República Dominicana a partir del 13 de enero de 1938, era Jefe de Información de la Dirección General de Estadística, y a través de Mario Fermín Cabral supo que Rafael Leonidas Trujillo³¹² lo nombraría diputado, como consecuencia de la noticia Juan Bosch salió del país bajo la excusa médica³¹³ de que su esposa Isabel García Aguiar³¹⁴, quien se encontraba embarazada y, debido a los detrimentos de su salud tendría que viajar a Puerto Rico. Es desde allí donde Juan Bosch le dirige una carta a Rafael Leonidas Trujillo. Para abreviar, solo expondré dos párrafos:

³¹⁰ Juan Bosch vivió el exilio por 23 años en diferentes países de América Latina y Europa; en Puerto Rico (un año), luego se pasó a Cuba, allí vivió entre 18 o 19 años interrumpidos, y fue en ese país donde se desarrolló como político; otros países del exilio son: México, Guatemala, Costa Rica, Chile, Venezuela, Bolivia, Perú, Brasil y Argentina (en los dos últimos solo pasó algunos días).

³¹¹ “Yo dejé el cuento desde que llegué a la República Dominicana en octubre de 1961. Desde esa fecha hasta hoy sólo he escrito un solo cuento. Y eso, porque Manuel Rueda me cayó atrás pidiéndome constantemente un cuento para niños y tanta guerra me dio que un día me senté a la maquinilla y escribí ese cuento”. (Bosch, en Lantigua, 1995: 60).

³¹² “Para convertirse en el único jefe político del país Rafael Leonidas Trujillo tenía que deshacerse de los pocos jefes de partidos que no habían salido al exilio. Eran dos: Desiderio Arias, que presidía el Partido Liberal, y Rafael Estrella Ureña, coautor con Trujillo del derrocamiento de Horacio Vásquez, vicepresidente de la República y líder del Partido Republicano [...]

Las muertes por asesinatos políticos eran tantas para fines de 1931 [...] nadie se daba cuenta que esos asesinatos políticos eran una parte de las actividades que debían llevarse a cabo para crear el monopolio político que Trujillo se proponía establecer [...]

El frenesí trujillista que se manifestaba en episodios como el descrito tenía origen en el estado de terror en que vivían todos los dominicanos. La manera segura de evitar que cayera sobre una familia el peso del terror era haciendo público un sentimiento trujillista que se expresaba a toda hora, en cualquier sitio y por cualquier motivo. Trujillo había iniciado su carrera hacia el poder público ordenando actos de terror, y si lo hacía cuando todavía no era presidente de la República con más razón lo hacía después de haber escalado el mando del país”. (Bosch, 1992:169).

³¹³ “El médico Pompilio Brower es quien haría la gestión para su salida”. (Bosch, en Bosch C., 2016:96).

³¹⁴ Puertorriqueña, la primera esposa de Juan Bosch (1934), luego se casó con la cubana Carmen Quidiello en 1943, Nicolás Guillén y María Zambrano fueron testigos de su boda.

San Juan, P.R.

Febrero 27, 1938

Señor Rafael L. Trujillo,
Presidente de la República,
Ciudad Trujillo, República Dominicana

Hon. Señor Presidente:

Sirve la presente para formular ante Ud. mi renuncia como Jefe de Servicio de Información de la Dirección General de Estadística, cargo que Ud. pusiera a mi cuidado por nombramiento extendido el 1.º de Noviembre de 1937. Esta renuncia es efectiva a partir del 28 del presente mes de Febrero y espero que será gustosamente aceptada por Ud.

[...] yo no estoy dispuesto a tolerar que la política desvíe mis propósitos o ahogue mis convicciones y principios. A menos que desee uno encarar una situación violenta para sí y los suyos, hay que ser político en la República Dominicana. Es inconcebible que uno quiera mantenerse alejado de esa especie de locura colectiva que embarga el alma de mi pueblo y le oscurece la razón: el negro, el blanco, el bruto, el inteligente, el feo, el buen mozo; todos se lanzan al logro de posiciones y de ventajas por el camino político. ¿Cómo es posible que no se comprenda que la política no es arte al alcance de todo el mundo? La marcha de la sociedad la rigen los políticos; ellos deben ser seis, siete; así es en todos los países y así ha sido siempre; nosotros invocamos los principios universales y exigimos que las mujeres, los niños y hasta las bestias actúen en política. Yo, que repudiaba y repudio tal proceder, vivía perennemente expuesto a ser carne de chisme, de ambiciones, y de intriga. Yo no concibo la política al servicio del estómago, sino al de un alto ideal de la humanidad [...] [Ambos puntos suspensivos son míos].

Atentamente le saluda,

Juan Bosch

Luna 50-30.

San Juan, Pto. Rico (Gerón, 1993: 31-33).

A saber, tres meses antes de ser acribillado Trujillo, Juan Bosch le escribe otra carta el 27 de febrero de 1961.

“General”: En este día, la República que usted gobierna cumple ciento diecisiete años. De ellos, treinta y uno los ha pasado bajo su mando; y esto quiere decir que durante más de un cuarto de su vida republicana el pueblo de Santo Domingo ha vivido sometido al régimen que usted creó y que usted ha mantenido con espantoso tesón.

“Tal vez usted no haya pensado que ese régimen ha podido durar gracias, entre otras cosas, a que la República Dominicana es parte de la América Latina; y debido a su paciencia evangélica para sufrir atropellos, la América Latina ha permanecido durante la mayor parte de este siglo fuera del foco de interés de la política mundial [...]”

“Pero la atmósfera política del hemisferio sufrió un cambio brusco a partir del 1º de enero de 1959. Sea cual sea la opinión que se tenga de Fidel Castro, la historia tendrá que reconocerle que ha desempeñado un papel de primera magnitud en ese cambio de atmósfera continental, pues a él le correspondió la función de transformar a pueblos pacientes en pueblos peligrosos [...]”

“Pero sucede que el destino de sus últimos días como dictador de la República Dominicana puede reflejarse en sangre o sin ella en el pueblo de Santo Domingo. Si usted admite que la atmósfera política de la América Latina ha cambiado, que en el nuevo ambiente no hay aire para usted, y emigra a aguas más seguras para su naturaleza individual, nuestro país puede recibir el 27 de febrero de 1962 en paz y con optimismo; si usted no lo admite y se empeña en seguir tiranizándolo, el próximo aniversario de la República Dominicana será caótico y sangriento; y de ser así, el caos y la sangre llegarán más allá del umbral de su propia casa, y escribo casa con el sentido usado en los textos bíblicos”.

“Es todo cuanto quería decirle, hoy, aniversario de fundación de la República Dominicana”. 27 de febrero de 1961. Juan Bosch. (Gutiérrez, 2017: 34-36). [Los puntos suspensivos son míos].

Recordemos que de 1930 a 1961 República Dominicana vivió, bajo el régimen de Rafael Leonidas Trujillo, una de las dictaduras³¹⁵ más sanguinarias que se han gestado en nuestra América Latina. Juan Bosch, en su fase de historiador, puntualiza en su libro *Trujillo causas de una tiranía sin ejemplo* (1959) que los dominicanos bajo el régimen de Rafael Leonidas Trujillo Molina vivieron un triple yugo: el pueblo dominicano estaba ocupado militarmente, políticamente, sometido y, económicamente, esclavizado. Más allá de este escarnio político, Juan Bosch señala con desazón y con estatura ética que:

Él ha sustituido a los caudillos en lo peor que éstos tenían. En lugar de la adoración de las masas, que vinculaba a éstas con los caudillos, Trujillo usa el terror y el premio, con lo cual la admiración espontánea que se prodigaba a los caudillos ha sido suplantada por una adulación impuesta a la fuerza, que ha rebajado a extremos insultantes la dignidad nacional y ha sumido a Santo Domingo en una atmósfera de ridiculez y mal gusto que avergüenza a todo dominicano culto. Las debilidades de la psicología dominicana, tan ligadas a la política caudillista, son ahondadas para beneficio de la tiranía, que ha dado categoría política a la calumnia y el chisme (1994: 198).

Ahora bien, en el nivel de la diégesis, “La mancha indeleble” es un cuento que enfundado de la fantasmagoría goticista, pero sujeto a los hilos de la realidad más severa, esboza el conflicto existencial, la identidad. El relato es narrado en primera persona del singular, narrador personaje (sin nombre). El protagonista, desde un espacio cerrado y lujoso, cuenta la atroz experiencia de vivir entre el día o la noche, es decir, de entregar su cabeza, sus pensamientos, sus ideas y sus emociones a la voz suave que se lo ordena, pero a la vez que infunde miedo y terror: En la voz narrativa leemos:

Todos los que habían cruzado la puerta antes que yo habían entregado sus cabezas, y yo las veía colocadas en una larga hilera de vitrinas que estaban adosadas a la pared de enfrente. Seguramente en esas vitrinas no entraba aire contaminado, pues las cabezas se conservaban en forma admirable, casi como si estuvieran vivas, aunque les falta el flujo de la sangre bajo la piel.

³¹⁵ “Todo lo que sobrepasa en cierta medida humana excita asimismo en lo inconsciente del hombre inhumanas potencias. Se conjura a los demonios totalitarios en vez de tener consciencia de que un minúsculo progreso en la naturaleza moral del individuo es todo lo que de verdad puede conseguirse”. (Jung, 2002: 217).

Debo confesar que el espectáculo me produjo un miedo súbito e intenso. Durante cierto tiempo me sentí paralizado por el terror (Bosch, 1997: 153).

Así inicia el cuento y, desde las primeras líneas, vislumbramos la aciaga atmósfera de miedo y horror que ciñe a nuestro protagonista: “Pues la ausencia de un rostro que habla no significa inferioridad; significa superioridad; lo cual es precisamente el eje de la intimidad, la perspectiva de la intimidad que va a abrirse” (Bachelard, 1985:217). Él se encuentra solo (y la voz) en ese lugar, un salón imponente de piso de mármol, de largas alfombras rojas y de techo alto. El hombre aterrado por el miedo le pregunta a la voz fantasmal cómo quitársela y ésta le dice: “Sujétela fuertemente con las dos manos, apoyando los pulgares en las curvas de la quijada; tire hacia arriba y verá con qué facilidad sale. Colóquela después sobre la mesa” (Bosch, 1997:154). Ante tal situación, el hombre parece vivir una pesadilla, no obstante, en pleno estado de conciencia sabe que se trata de una realidad pesadillesca, terrible que le depara y, entre el miedo y el espanto, se atreve a defender su memoria, sus ideas, su identidad:

Pero no puedo despojarme de mi cabeza así como así. Déme algún tiempo para pensarlo. Comprenda que ella está llena de mis ideas, de mis recuerdos. Es el resumen de mi propia vida. Además, si me quedo sin ella, ¿con qué voy a pensar? (Bosch, 1997:155).

A lo que la voz invisible le refiere que una vez puesta su cabeza en la mesa, ellos (ahora habla en tercera persona) pensarán por él y que no necesitará de sus recuerdos, pues a partir de ese momento, empezará nueva vida. El espanto del hombre crece y en cuanto tiene la primera oportunidad sale corriendo de ese lugar, se esconde por ocho días hasta que una noche sale a tomar un café y escucha que uno de los hombres del café le dice a su acompañante:

-Ese fue el que huyó después que ya estaba...

Yo tomaba en ese momento una taza de café. Me temblaron las manos con tanta violencia que un poco de la bebida se me derramó en la camisa.

Ahora estoy en casa, tratando de lavar la camisa. He usado jabón, cepillo y un producto químico especial para el caso que hallé en el baño. La mancha no se va. Está ahí, indeleble. Al contrario, me parece que a cada esfuerzo por borrarla se destaca más (Bosch, 1997:156-157).

Al respecto, para Diógenes Céspedes,

[...] despojarse de su subjetividad, de su especificidad histórica, cultural, de su memoria, de su cualidad más política: la de ser sujeto. Sólo autodespojándose de estas cualidades, según ese dogma, se llega a ser un hombre nuevo, pues es misión de los partidos totalitarios, o de sus jefes únicos, pensar por los demás, es decir, pensar en nombre de sus propios miembros y de los miembros de la sociedad, pues ni uno ni otros saben lo que quieren, son menores de edad aunque tengan biológicamente la mayoría de edad (1989:10).

Evidentemente, “La mancha indeleble”³¹⁶ es un cuento de corte existencialista que refleja el contexto sociopolítico de la República Dominicana, pero también de cualquier país de nuestra América Latina o del mundo bajo el fenómeno dictatorial. Por lo demás, “La mancha indeleble” tiene vocación autobiográfica, aunque los protagonistas son el miedo y el terror” (Núñez, 2012: 26):

El hombre nos inspira compasión, pues está atrapado en un dilema, desgarrado por dos miedos: el de perder la estima social o la de los que tienen el poder político y quedar marcado o el de perder su libertad de pensamiento o conciencia (Villarini: 2005: 252).

Aunque el mismo Juan Bosch³¹⁷ haya confesado que el cuento “La mancha indeleble” se trata de una persona que cambió de posición ideológica y política, y que éste fue el venezolano Rómulo Betancourt, no podemos negar que, bajo el atisbo de la retórica poética del cuento, consienta otra interpretación.

Así, pues, como hablábamos líneas más arriba, Juan Bosch entre la oferta de salones lujosos, alfombras rojas, pisos de mármol y altos techos del trujillato, decidió elegir por su libertad de pensamiento, aunque ello implicara, fuertemente, vivir en el exilio: “Juan Bosch abandona la oferta del dictador de convertirlo en diputado del gobierno y se fuga al exilio. La aceptación hubiera significado la renuncia de sus ideas, cuya metáfora en el relato podría equivaler a la entrega de su cabeza” (Peña, 2004: 129). Asimismo, el valiente protagonista de “La mancha indeleble”, decide por su libertad, no entregar su cabeza, aunque tenga que ser un eterno vigilado, perseguido, manchado por la marca indeleble del miedo y del terror. Veamos esta imagen: “El miedo me hacer sudar frío. Y yo sé que no podré librarme de este miedo; que lo sentiré ante cualquier desconocido”(Bosch, 1997:157). Va de suyo que:

³¹⁶ “Tal vez el cuento más fantástico de la colección sea “La mancha indeleble” (1960), el último cuento que escribió Bosch antes de dedicarse a la política y a escribir ensayos histórico-políticos. Sin embargo, el carácter fantástico de “La mancha indeleble” podría cuestionarse por ser una parábola política”. (Menton, 2008: 118).

³¹⁷ “Se trataba de Rómulo Betancourt, que fue presidente de Venezuela en dos ocasiones. A raíz de su fallecimiento, Bosch reveló su nombre en un artículo publicado en el Listín Diario del 19 de septiembre de 1981”. (Núñez, 2012:20).

“Fue tan significativa la colaboración de Betancourt con los exiliados dominicanos antitrujillistas que el tirano dominicano ordenó un atentado contra el presidente venezolano, lo que ocurrió el 24 de junio de 1960, en Caracas. Se hizo detonar una bomba, a control remoto, contra su automóvil, que fue destruido y Batancourt resultó gravemente herido. A causa de la agresión, la Organización de Estados Americanos (OEA), acordó sanciones económicas contra la República Dominicana”. (Bosch, citado en Núñez, 2012: 20).

La demostración de poder³¹⁸ acaba siempre recurriendo a la exhibición de *poderío*. Pero esta última se ha hecho aún más impresionante. Ahora es consecuencia de aparatos, de complejos dispositivos, de fuerzas terribles o terroríficas que se desencadenan. Afecta, para empezar, a la existencia de cada uno de los súbditos, en la medida en que el Estado ha multiplicado sus intervenciones y competencias. La función política está todavía más aparentemente asociada al poder de vida, al poder de muerte [...] (Balandier, 1994:116).

En “La mancha indeleble”, el protagonista en defensa de sus ideas y de su libertad desafía la afrenta del poder político, no entrega su cabeza, como lo habían hecho las hermanas Mirabal o “Las Mariposas” hasta que el 25 de noviembre (1960) pagaron con su vida el oprobio del régimen, pero a la vez se cierra la ignominia de la sociedad dominicana, pues el hecho agilizaría la caída de la dictadura, el asesinato de Trujillo el 30 de mayo de 1961. Julia Álvarez en su novela *En el tiempo de las mariposas* retrata el contexto sociopolítico de la dictadura, otro es el escritor Mario Vargas Llosa con su novela *La fiesta del chivo* (el autor peruano confiesa que abarca el último año de la era de Trujillo). Empero, el hombre de “La mancha indeleble” bajo el velo de “las fuerzas terribles o terroríficas” de la voz, podría quizá correr la misma suerte de las hermanas Mirabal so pretexto de la premisa “si no estás conmigo, estás contra mí”. Nuestro personaje protagonista pasaría de la escena política al teatro trágico, pues la clave del drama está en la muerte física o moral, sobre todo de aquellas personas a quienes el poder político acusa en nombre de la salvaguarda de la forma y de los valores supremos de la sociedad (Balandier, 1994:24). Por lo demás, podemos añadir que:

Obviamente, se perseguía al que mostraba resistencia y/o contaba con las potencialidades para enfrentar al régimen en cualquier circunstancia, pero, al mismo tiempo, y con mucho más razón, se buscaba a aquel cuyas ideas de pensamiento podían cuestionar el *corpus* ideológico de la tiranía (Núñez, 2012: 27).

En Juan Bosch, resulta importante destacar el contexto socio-histórico y político de la República Dominicana, es decir, la circunstancia en la que Santo Domingo se mantuvo, a lo largo de su vida colonial e independiente, fuera del ritmo histórico americano, lo cual facilitó a Trujillo instalarse en la entraña misma de la vida nacional y dominarla al extremo de que el pueblo dominicano no tardó en ser su tributario en todas las manifestaciones de su vida (Bosch, 1994:151-152). Por tanto, la República Dominicana y sus debilidades, cuyo origen externo e interno, produjo la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, quien monopolizó la vida económica nacional del país dominicano (Bosch, 1994:162).

³¹⁸ “El poder es una fuerza creadora si se usa en favor del pueblo; es una fuerza destructora y nefasta si se usa contra el pueblo”. (Bosch, 1994:120).

De modo que, cuando Juan Bosch regresó del exilio, el país dominicano no solo vivía paralizado por el miedo, (recordemos que nuestro protagonista del cuento dice que se sentía paralizado por el terror³¹⁹), sino que en los treinta y un años del poder político de Trujillo, se había convertido en el hombre más rico³²⁰ de la historia de la República Dominicana: “La acumulación de horror a través de generaciones llegó a penetrar tanto en la psiquis social, que aún después de la caída de la dictadura quedó el sustrato del miedo en los resquicios del alma nacional, como una cultura cotidiana” (Núñez, 2012:29).

La fragilidad en el sentido estricto de la República Dominicana, sirvió de coyuntura para restablecer el “orden social”, es decir, legitimar el poder político de Rafael Leonidas Trujillo y conformar una sociedad totalitaria que evidenció el fracaso de la razón. El hombre carente de sentido y sujeto al Estado:

Las sociedades totalitarias, en las que la definición política- es decir, la sumisión de todo y de todos al estado- hace que la función unificadora del poder se lleve a su más alto grado. El mito de la unidad, expresada a través de la raza, el pueblo o las masas, se convierte en el escenario en que transcurre la teatralización política. Su más espectacular aplicación se produce en esa movilización festiva que coloca a la nación toda en situación ceremonial. Durante un corto periodo, una sociedad imaginaria y conforme a la ideología dominante se muestra viva y a la vista. Lo imaginario “oficial” enmascara la realidad y la metamorfosea (Balandier, 1994: 20-21).

Evidentemente, en las sociedades tradicionales donde el poder juega un papel protagónico, los actores políticos deben pagar tributo cotidiano a la teatralidad. Por

³¹⁹ “Por ello, a lo primero que se dedicó Juan Bosch fue a la retransmisión de charlas radiofónicas, en las cuales pudiera entender el pueblo dominicano lo mal que lo había tratado la dictadura y los beneficios que le podía traer una democracia [...] Bosch se presentó como candidato en las elecciones de 20 de diciembre de 1962 y fue elegido Presidente de la República Dominicana. Pero el 25 de septiembre de 1963, Juan Bosch sufre un Golpe de Estado Militar apoyado por las fuerzas norteamericanas y es aprehendido en el Palacio Nacional, por lo que tiene que abandonar nuevamente su país dominicano”. (Pichardo, 2009: 29).

“Aquella noche, 24 de septiembre de 1963, el día de la Virgen de Las Mercedes, Patrona del pueblo dominicano, estaba tenso y perturbado. En condiciones normales no era dado a sentirme así. Pero aquella noche no era normal. En la atmósfera flotaba un fuerte olor a golpe de Estado. En realidad, desde que asumí la presidencia de la República siete meses atrás, el fantasma de un golpe de Estado rondaba incesantemente sobre mi cabeza como una espada desenvainada”. (Bosch, en Kury, *et al.*, 2007:17).

³²⁰ Según un informe detallado hecho por el jefe o encargado de la llamada Oficina Particular del Generalísimo, el licenciado Tirso E. Rivera J., al morir el 30 de mayo de 1961 Trujillo tenía en la República Dominicana bienes a su nombre por valor de 55 millones, 110 mil 728 pesos con 28 centavos; tenía además inversiones y acreencias (dinero que le debían) por 69 millones 342 mil 176 con 87, y a nombre de María Martínez 24 millones 358 mil 124 con 60, lo que hacía un total de 148 millones 811 mil 29 con 75.

[...] Además de esa suma (le faltaban 189 mil pesos para llegar a 149 millones) que tenía en el país, a nombre suyo o de su señora María Martínez de Trujillo y de sus hijos Ramfis, Radhamés y Angelita, Trujillo tenía dinero depositado en un banco suizo (o tal vez en más de uno) por una cantidad mayor que ésta”. (Bosch, 1998: 77).

ejemplo, la antigua Grecia con sus grandes mitos y su teatro, pone de manifiesto la relación estrecha entre ambos. Los dramas *Edipo rey*, *Antígona* y *Prometeo* sirven para otorgar verosimilitud a los principios que gobiernan la vida colectiva, el juego de las apariencias también se sitúa en otro plano, el de la religión puesta al servicio de una transformación política total, en otras palabras, una dramaturgia política, bajo la fórmula religiosa (Balandier, 1994:16-17).

Balandier nos recuerda que nuestra América Latina, bajo los efectos del dominio exterior, ha visto figuras recias del poder. Escritores como Gabriel García Márquez con *El otoño del patriarca*; Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*; Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*; Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo* y por supuesto, Mario Vargas Llosa con *La fiesta del chivo*, entre otros, han exhibido el drama trágico de las sociedades totalitarias latinoamericanas (1994:22). Y Mario Vargas Llosa nos dice que ni siquiera las democracias están vacunadas contra la dictadura: "Desgraciadamente la dictadura es un subgénero que no está agotado. Mientras haya dictadores y ese fenómeno esté como una "Espada de Damocles" sobre las sociedades latinoamericanas, la novela del dictador va a continuar muy viva en América Latina" (en Martínez, 2000: n.d).

Así, para Balandier, todo poder político acaba obteniendo la subordinación a través de la teatralidad [...] Esta teatralidad representa a la sociedad gobernada (1994:23). Por ejemplo, "El Benefactor de la Patria", "El Generalísimo", "El Jefe" Trujillo, con su poder desenfrenado de represión social a toda costa, ejecución de torturas despiadadas, violación de los derechos humanos... sometió al país dominicano en una eterna escena dramática de terror y muerte: "La demostración de poder acaba siempre recurriendo a la exhibición de *poderío*. Pero ésta última se ha hecho aún más impresionante" (Balandier, 1994: 116).

Ahora bien, resulta interesante escudriñar los hilos que mueven el universo político de las sociedades totalitarias, en su ardid, ésta pone en escena la dramaturgia de la sacralización como fuerza de adhesión al poder, así también, bajo el arte del espectáculo, se sublima el conformismo colectivo y, en una especie de magia irreverente se celebra la fiesta del absurdo: "Los gobernantes adornan su mediocridad de maneras en las que con la tragedia -la que sufren los pueblos- mezcla lo grosero de las autarquías" (Balandier, 1994: 22). Un ejemplo que ilustra este fenómeno, es el violento

universo simbólico de “Dos pesos de agua”, confabulado por lo sacro y lo fantástico pone de relieve el escenario de la dramaturgia política. Remigia, bajo el arte del espectáculo, representa la apoteosis del conformismo colectivo, “teatralidad de la sociedad gobernada”. Remigia, mujer marginada, diligente, trabajadora, pero, sobre todo, persistente, aunque incapaz de exigir una demanda, como bien ha señalado Rosario Carcuro. En el cuento, Remigia solo obedece al destino (como autómatas), ella está subordinada a la espera, y tal si fuera un guiño de la tragedia griega, el destino se le impone a este personaje bajo la urdimbre de lo infausto. Juan Bosch, en “Dos pesos de agua”, como en los dramas griegos, en una especie de catarsis, el conflicto del drama de la sequía se resuelve de manera dolorosa. Así, en “Dos pesos de agua” podemos argüir que:

[...] lo mítico, lo sagrado, en cuanto a cristalizaciones de lo imaginario, se encontrarían connaturalmente imbricados con lo político, acompañarían a las diferentes manifestaciones del poder [...] Balandier incidirá en el consustancial aspecto *teatrocrático*³²¹ del poder, en las diferentes modulaciones de una dramatización política que, recurriendo a componentes simbólicos e imaginarios, logra consolidar una aquiescencia generalizada en los individuos (Carretero, 2005:153).

En las sociedades tradicionales conformadas bajo el aparato eficaz de la teatralidad política³²² de lo imaginario, existe una apoteosis mitológica que, según Balandier, sirve para “reafirmar una ficticia unidad social” en donde no hay lugar para la disidencia y, simultáneamente, en ellas se festejan celebraciones que, a modo de liturgia, sirven, en buena dosis, como medios de expresión de la dramatización, inherente a lo político, por tanto, Balandier pone de relieve la inevitable ligazón existente entre lo imaginario y lo político (Carretero, 2005: 154).

En “La mancha indeleble”, la sacralización del personaje principal reside en su capacidad de intelecto. Y en el ritual de la violencia domesticada, leemos en esta imagen:

³²¹“Es la que regula la vida cotidiana de los hombres que viven en colectividad bajo el régimen permanente que se impone a la diversidad de los regímenes políticos revocables y sucesivos”. (Balandier, 1994:15).

³²²“Las nuevas técnicas han puesto a disposición de la dramaturgia política los instrumentos más poderosos: los medios de masas, la propaganda, los sondeos políticos. A través de ellos se refuerza la producción de las apariencias, se liga el destino de los poderosos a la calidad de su imagen pública tanto como sus obras. Es entonces cuando se denuncia la transformación del Estado en “Estado-espectáculo”, en teatro de ilusiones”. (Balandier, 1994:20).

Resulta aterrador oír la orden de quitarse la cabeza dicha con tono normal, más bien tranquilo. Estaba seguro de que el dueño de esa voz había repetido la orden tantas veces que ya no le daba la menor importancia a lo que decía (Bosch, 1997:154).

La metáfora de quitarse la cabeza, en “La mancha indeleble”, nos lleva al escenario de la realidad más descarnada de la moral azteca. Los sacrificios humanos en su representación de la esfera de dos mitades, vida y muerte, reflejan el verdadero teatro de la crueldad y del horror azteca:

La violencia sacrificial con un sentimiento de “fascinación asustada”. Todo sistema de poder, a través de su abundancia simbólica y ritual, es puesto al servicio de un orden devorador que liga solidariamente universo y mundo humano. El sacrificio es la solución escogida para el mantenimiento incesante de ese orden caníbal (Balandier, 1994: 32).

Así, el protagonista de “La mancha indeleble” en ese universo metafórico y en ese culto de entregar la cabeza, equivaldría inscribirse a las filas de un partido único y someterse al monstruo que se alimenta a modo de ritual azteca.

En la simbología ascensional, la cabeza, según Wernert, para el hombre primitivo “es centro y principio de vida, de fuerza física y psíquica, y también receptáculo del espíritu. El culto de los cráneos, por ende, sería la primera manifestación religiosa del psiquismo humano” (Durand, 2004:146). Por ejemplo, para los bambaras, la cabeza es el resumen abstracto de la persona, asimismo, el origen y evolución del individuo tanto en edad como en sabiduría (Durand, 2004:147). Por lo demás, en “La mancha indeleble”, la cabeza política, intelectual o religiosa, o la que fuera, representa la fuerza del psiquismo humano, es como la del simbolismo del hombre primitivo o de los bambaras, o de cualquier hombre racional, consciente y ético: “Hoy se lavan cerebros con la misma indiferencia y frecuencia con que se lavan camisas. Y Bosch ha sabido escribir el cuento de esta “operación” en cinco páginas” (Baciu: 2009: 403). Y como hemos ya expuesto, nuestro personaje, heroicamente, no está dispuesto a despojarse de su historia, de su universo interno, del resumen de su vida...Por ejemplo, el detergente o el quitamanchas que el hombre utilizó con el objetivo de quitar la mancha de café en la camisa, constituyen para Durand, “el gran arsenal de los símbolos diaréticos de que dispone la imaginación para cortar, salvar, separar y distinguir de las tinieblas el valor luminoso” (2004:184).

En líneas generales, Juan Bosch, en este cuento, pone de manifiesto su descontento y rechazo por los regímenes totalitarios, y critica la ideología y el dogma de los partidos únicos que, desgraciadamente, con su heroísmo del drama llegan a

encarnar la historia como un mal endémico: “Los regímenes totalitarios tienden a la eliminación total de esas zonas abiertas; concitan-como ya lo demostraba Dostoievski-la acción “subterránea”, la marginalización y la disidencia; lo que resulta visible adquiere una inusitada intensidad dramática” (Balandier, 1994:127).

Y, en el cuento, esa suerte de magia descarnada de los regímenes totalitarios-bajo el arte del espectáculo, o la apoteosis del conformismo colectivo-descansa en cada una de las cabezas exhibidas *como* vivas en la larga hilera de vitrinas- “sin contaminarse”, donde los gobernantes enaltecen su mediocridad en una fusión del drama de la tragedia de los pueblos con lo grosero de sus libertades (Balandier, 1994:22). El hombre del cuento vive en la extrema pobreza, solo tiene una camisa, como también dignidad. La teatralidad política de lo imaginario de la sociedad gobernada se resguarda bajo el umbral de la metáfora, en cuyo arte del espectáculo se deposita la cabeza sin flujo de sangre como mimesis del teatro de la crueldad.

Juan Bosch, en la línea de los principios hostosianos y martianos, es un sembrador de ideas que declara: "Si no llego a ver por mí mismo la liberación de este pueblo, la veré a través de mis ideas" (Maríñez, 2009:19).

4.2. “El hombre que lloró”, un perseguido político

“El hombre que lloró” (1953) es la historia de Régulo Llamozas, un perseguido político con doble identidad o mejor dicho triple. Régulo Llamozas es el “distinguido” Juvenal Gómez que se desdobra en Alirio Rodríguez. “El hombre que lloró” es un relato cíclico que inicia con el llanto de intenso dolor de Régulo Llamozas y concluye del mismo modo. El estilo policial caracteriza a este cuento.

Régulo Llamozas tras una misión clandestina se oculta por tres meses en Caracas y divisa (con discreción), desde su escondite, a un niño que juega en la calle y vierte su pasión por la bicicleta y además se divierte con su cachorro. La libertad y la alegría del niño, paradójicamente, es el encierro y la melancolía de Régulo Llamozas, quien vive en la clandestinidad (realizando unas veces tareas de coordinador, otras de instructor), privado de su libertad a cambio por la de su patria. Nuestro protagonista siente una extraña emoción por ese niño, pero pronto el sonido del teléfono lo vuelve a su realidad. Él tiene que salir huyendo de ese lugar porque la Seguridad Nacional de

Venezuela³²³ ahora sabe donde hallarlo. En el trayecto a Maracay, Régulo Llamozas acaricia la remota idea de ver a su familia, aunque sea por unos instantes, pues han sido ya siete meses (tanto de su exilio interno como externo) en los que no ha tenido contacto físico con ella. Es a través de su amigo y compañero de lucha cuando se entera de que su esposa y su hijo ya no residen en Valencia, sino en Caracas, pues el padre de Aurora, su mujer, ha enfermado. La noticia a Régulo Llamozas más que sobresaltarlo, le cae como una daga al corazón, pues el niño que había visto jugando era su hijo que no reconoció a pesar de su “sensible ojo de prófugo”. Había estado tan cerca de su familia que nunca lo supo. De ahí la razón del título del cuento, de ahí las lágrimas que corren por el rostro “con tanta abundancia y en forma tan impetuosa del distinguido Juvenal Gómez” (Bosch, 1997: 115).

Sin duda alguna, “El hombre que lloró” es un relato en donde nuestro autor dominicano esboza su intimidad, el profundo dolor de vivir en el exilio por muchos años, un exilio en donde no solo se vive el destierro de la patria, y cuya figura humana se ve desdibujada en varias personalidades, sino también las adversidades del alma, el hondo dolor de la ausencia de la familia. En este maravilloso cuento, Juan Bosch matiza lo político con lo lírico.

Para Núñez Polanco:

En “El hombre que lloró” la identidad es un tema relevante. Se expresa en la búsqueda de una fórmula que le permitiera a Régulos Llamozas, el protagonista y revolucionario que huye de la Seguridad Nacional de Venezuela, salir del país, luego de haber permanecido tres meses en la clandestinidad realizando labores de coordinación y dirección de la resistencia interna, contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (2012:34).

A saber, “El hombre que lloró” se emparenta con “La Noche Buena de Encarnación Mendoza. No menos, por el tema de la identidad con “La mancha indeleble”. “En el primer relato, la historia se desarrolla en Venezuela y, precisamente, el 24 de junio 1960, el presidente de ese país, Rómulo Betancourt, sufre un atentado por orden de Rafael Leonidas Trujillo, tal vez no sea una gratuita casualidad que el 24 de junio, nuestro protagonista de “La Noche Buena de Encarnación Mendoza” haya tenido que huir y esconderse por haber dado muerte al cabo Pomares. En “El hombre que lloró”, a Régulo Llamozas, en su viaje, lo acompaña “un teniente”, incluso, en ambas historias se

³²³ “La Venezuela de “El hombre que lloró es la de los años en que Pérez Jiménez, gracias a la privilegiada producción de petróleo y otros artículos de exportación, impulsó grandes proyectos de inversión pública y privada, como en las áreas de la vivienda, carreteras, puentes, túneles, en fin, obras de infraestructura y social en general. Ese impacto en la sociedad se expresa en las páginas del cuento”. (Núñez, 2012: 36-37).

percibe la presencia del niño y del perro cachorro. Asimismo, Encarnación Mendoza se esconde en el cañaveral que se llama “La Adela”, y Régulo Llamozas, desde su escondite, recuerda el nombre de su abuela Adela. En ambos relatos, los protagonistas no reconocen a sus hijos. En perspectiva semejante, Diógenes Céspedes nos dice:

“El hombre que lloró” se codea con “La mancha indeleble”, pero la gradación jerárquica del sentido no tiene la misma orientación [...] el hecho tema único que orienta el sentido es lo político [...] final sorprendente: ver al hijo y no reconocerlo. Empalma, en forma invertida, con “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”, texto en el cual el hijo, que involuntariamente conduce a los asesinos de su padre hasta el lugar donde se oculta, no puede saber, hasta el final, la identidad del muerto (citado en Núñez, 2012:35).

A saber, para Diógenes Valdez:

“El hombre que lloró” es un cuento melodramático, con ribetes políticos que permite disimular un poco el melodrama.

Todo cuento político lleva implícita la presencia de la persona que lo escribió, en especial si ese hombre o mujer ejerce también la política.

De ningún modo significa que este texto carezca de las condiciones mínimas requeridas para ser un buen cuento. Su sorprendente final lo coloca en los límites correctos de la excelencia (2010: 133).

Como hablábamos párrafos arriba, según Balandier, en las sociedades totalitarias, la sumisión de todo y de todos al Estado permite que la función unificadora del poder alcance el estrato más alto. Así, pues, Régulo Llamozas por la defensa de su ideología política manifiesta rechazo por el régimen totalitario, e instigado por la búsqueda de la conquista de su *yo* (individual) (en una sociedad hostil), no tiene otro plan de evasión más que vivir la soledad del exilio:

El orden de las sociedades diferencia, clasifica, jerarquiza, traza límites defendidos por prohibiciones. En ese marco, y en tales condiciones, quedan incluidos papeles y modelos de conducta. Ese orden puede ser embrollado, objeto de burla, invertido simbólicamente, a falta siempre de poder derrocarlo. Su astucia suprema es, precisamente, la de sacarle provecho a semejantes amenazas, haciendo de ellas un instrumento con que fortalecerse; he ahí dónde reconocer las leyes de una termodinámica social en que se manifiesta la función asignada al desorden en el seno mismo del orden.

Es este último quien conserva la ventaja inicial, puesto que cuenta con la subordinación de las conciencias. La desviación puede generar vergüenza, culpabilidad ante uno mismo, censura por parte de los demás, todo ello antes incluso de que la ley aplique su vigor. Estas constricciones tienen por sí mismas fuerza suficiente como para poder imponer un estilo, una manera distintiva, a una civilización o a una colectividad.

[...] socialmente devaluado, su suerte no podía ser ya otra que la soledad o el exilio (Balandier, 1994: 45-46).

A saber, Juan Bosch, en el universo textual narrado, reserva, geográficamente, el lugar de exilio de Régulo Llamozas, aunque sabemos que se trata de San Cristóbal, pero no se dan más datos. Es a través de las imágenes literarias como, por ejemplo, la del agua

“encerrada” (a modo de *leitmotiv*) que nos permite barajar la hipótesis de que su destino de exilio sea una isla del Caribe, San Cristóbal. En el corpus narrativo, existen marcas como la negra de *Barlovento* que está al cuidado de su hijo: “Una criada salió de la Quinta Mercedes. Por el color y por la estampa debía ser de Barlovento” (Bosch, 2009: 75). Además de Barlovento, otro rasgo se encuentra en: “Oyó con mayor claridad el ruido del agua que caía en la taza del servicio, las chicharras de la calle, los ladridos juguetones del cachorro, que debía estar correteando todavía tras el pequeño ciclista” (Bosch, 2009:77).

La brisa movía las hojas de un árbol que quedaba cerca, a su izquierda, y de alguna llave que él no podía ver caía agua. Agua, agua como la que sonaba sin cesar en la taza del servicio, allá en Caracas; sí, en Caracas, en el pedazo de calle de Los Chaguaramos, solitario como la calle de un pueblo abandonado; allí donde el pequeño ciclista pedaleaba sin cesar, seguido por el cachorro (Bosch, 2009: 84).

En el segundo párrafo, el agua que él no ve, pero que oye, se vincula con las emociones del protagonista. El agua “encerrada” (de la taza del servicio) evoca las emociones contraídas de Régulo Llamozas por el niño. El agua encerrada de la taza del servicio como escarnio de su libertad, será también el otro espacio de encierro de Régulo Llamozas, la hipotética isla del Caribe.

Resulta innegable el alma removida del protagonista al saber que el niño de la bicicleta es su hijo. Las lágrimas de Régulo no solo vierten el dolor por no poder tocar a su hijo, sino el llanto, la melancolía que es como la de Ángela, personaje de *La Mañosa*, es el llanto del dolor de la humanidad, donde se dan cita todos los tiempos: presente, pasado y futuro y, desde una perspectiva fenomenológica, las lágrimas confluirán con las aguas maternas, melancólicas de la isla del Caribe.

En la hipotética isla del Caribe, Régulo Llamozas, además de vivir aislado de una sociedad sin reglas, ésta será también refugio y capazón del protagonista, aunque ello implique el hondo sentimiento de soledad. Las imágenes desvelan en su dicotómica expresión, encierro y libertad; escenarios que oscilan entre el espacio abierto del niño y el espacio cerrado de Régulo Llamozas. De suyo la estructura cíclica del cuento.

4.3. La imagen poética de la noche en “El Alzado”, “El Cobarde”, “Chucho”, “Forzados”, “La verdad” y “Lo Mejor”.

[...] Pero incluso nuestro estado de guerra nacional debilitado llegaría pronto a su fin si cada uno viera su propia sombra y pudiera emprender el único combate que verdaderamente vale la pena: la lucha contra el avasallador impulso de poder de la sombra (Jung, 2002: 215).

En “**El Alzado**” (1933)³²⁴, la anécdota es muy simple: tras la persecución del alzado, Juan Antonio, antes de morir le nace el deseo de ver y abrazar a su padre, un hombre anciano y valiente. El sentimiento amoroso lo lleva a la casa paterna. Ahí, la estancia es un instante. Cuando apenas él inicia el sueño (pues se encuentra muy fatigado) los ladridos de los perros lo despiertan. Los soldados le han seguido la pista hasta el rancho del viejo, por lo que Juan Antonio pide a su padre que les diga que se rinde, pero el anciano sale a la puerta y, decididamente, les dice a los militares que: “-Mi hijo está ahí y se rinde si le aseguran que van a fusilarnos juntos” (Bosch, 1995:134). Al parecer el padre del alzado decide inmolarse junto con su hijo. Según Bachelard, “Las puertas que se abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo” (1975:263).

De acuerdo con Bachelard, en la poética del espacio, la casa materna es el deseo de regresar al origen, es el espacio que nos abraza. Es la morada en donde se han depositado, interminablemente, los valores de la intimidad. Ella guarda los olores, las emociones sentidas del pasado, el recuerdo, en otras palabras, es el “ensueño interminable”. De suyo es que Juan Antonio al saber que es perseguido y que en cualquier momento puede ser aprehendido por los soldados, más aún, fusilado, desde lo más hondo de su ser brota un pletórico deseo de regresar al origen. Él solo desea ver a su padre antes de morir, pero para su sorpresa, el viejo desea la muerte junto a su hijo. Como se ha señalado en otro capítulo, según Bachelard, la vida empieza bien, encerrada y protegida en el regazo de la casa (1975:37); no obstante, la vida azarosa y la disidencia ideológica lo llevan por derroteros adversos. Su destino está resuelto en las manos enemigas del Gobierno.

³²⁴“*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1501, 24 de diciembre, 1938, págs.4, 71” (Pichardo, 2009:21). “La violencia política, como se desarrolló en los tiempos de la “Guerra Civil” de la “Montonera” (segunda mitad del siglo XIX hasta la intervención norteamericana), parece encontrarse en la visión de “violencia” auspiciada por la ideología “machista” imperante en la sociedad dominicana. “El alzado” (entendemos, un simpatizante de un caudillo en contra el gobierno de turno, producto de otra asonada armada) que, ante la persecución, sólo piensa en ver al “viejo” antes de morir”. (Sang Ben, 2005: 110).

En “El Alzado”, la noche es el telón de fondo del discurso narrado, es más, ella se ciñe a la adversidad de Juan Antonio en “un abismo preñado de oscuridades³²⁵”. Para Durand, el universo de las tinieblas nocturnas constituye el primer símbolo del tiempo, es decir, “la noche negra aparece como la sustancia misma del tiempo” (2004: 95). De ahí que, Juan Bosch en la siguiente imagen poética, que es la situación inicial del cuento, presente a la noche bajo los umbrales del tiempo y de la muerte. El autor dominicano desde las primeras líneas narradas nos advierte el aciago destino del alzado:

Se le hacen charcos oscuros, lagunas de tinta. Claro: el sueño domina aunque no querramos. Y en llevar bien abiertos los ojos y sensibles los oídos va la vida: en este camino, cuando menos se espera desemboca un pelotón y ya está hecho. Bonita cosa dejarse matar sin ver al viejo, después de tanta fatiga [...]

La noche es terriblemente negra. Además, la tierra húmeda de lluvia reciente no deja oír pisadas de caballos que vengan. A él mismo le es difícil verse las manos. Y ahora no recuerda si aquí, a la derecha, hay alambrada. ¡Maldita memoria! (Bosch, 1995:131).

La negra noche, además de la prefiguración del tiempo y de la muerte, sobre todo, en el segundo párrafo, hace que se vislumbre a Juan Antonio como una figura ensombrecida, sin memoria, atrapado en las sombras de la noche, convertido en un fantasma de sí mismo:

[...] En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo (Bachelard, 1975:38).

Antes bien, la imagen poética que sintetiza en una apoteosis la belleza espiritual tanto del padre como del hijo se presenta al final del relato. En la fenomenología de la imaginación, el oro visual se alza y representa, precisamente, la espiritualización bajo la marca solar, el oro fenoménico, según Diel. A continuación, veamos la imagen poética: “[...] Cruzó los brazos y se dio a ver cómo el sol comenzaba a poner oro en los cogollos de los pinos” (Bosch, 1995:134). *Per se*, el árbol del pino se presenta como un refuerzo de lo sagrado y de la inmortalidad.

En “El Cobarde”(1938), Fano es otro perseguido por las tropas de Monsito Rojas (en *La Mañosa* se trata del sanguinario Monsito Peña) y se esconde en casa de su

³²⁵ “Estar en el inframundo significa estancia psíquica, estancia psicológica, donde el alma aparece en primer lugar. Las fantasías y ansiedades del inframundo son descripciones invertidas de la existencia psíquica. Las imágenes del inframundo son declaraciones ontológicas sobre el alma, como existe en sí misma y para sí misma más allá de la vida”. (Hillman, 1994:168).

amigo Meco. En el cuento, la amistad entre Fano y Meco se pone de relieve. Por su parte, la madre de Meco considera un cobarde a Fano por esconderse allí, mientras que para Meco es al amigo que por esa corriente entrañable de amistad, se debe proteger a costa de lo que sea. Precisamente, es a través de Fano que Meco se entera de que su hermano forma parte de las tropas del bandolero Monsito Rojas, la noticia perturba a la madre: “El ser es aquí tan sumamente sensible que una palabra lo agita” (Bachelard, 1975:259).

Por ejemplo, en *La Mañosa*, por su luz la casa se humaniza, así también en “El Cobarde”, en el humilde bohío las llamas del fogón alumbran la casa de Meco. En las siguientes imágenes poéticas, la luz le da existencia a los nobles sentimientos, incluso los rincones de la cocina, con su calor de intimidad, se humaniza: “La luz le chorreaba en la frente y hacía brillar los ojos del otro. Fano no podía con aquel silencio tan forzado” (Bosch, 1995:73); “Meco se levantó; revolvió los tizones, los apretujó, los golpeó sobre la hornilla de barro. Una lengua de fuego, ágil y alegre, llenó de luces los rincones de la cocina” (Bosch, 1995:73). Es evidente que ante el sentimiento de amistad, Meco pone las manos al fuego, literariamente, por su amigo. Sirva de ejemplo esta imagen: “Meco acabó de dar rápidamente la media vuelta y apoyó ambas manos tras su espalda, en el fogón. Los ojos le relampagueaban sobre el cachimbo y entre el humo” (Bosch, 1995:73-74).

Empero, la noche, ese universo de sombras, acompañado por el ruido externo, por los ladridos del perro, a saber, esta dialéctica del ruido se intensifica en el discurso narrado hasta llegar a ensancharse con las emociones de los personajes. Veamos estas imágenes poéticas: “El perro seguía sembrando la noche de ladridos” (Bosch, 1995:72). Por ejemplo, la madre de Meco al saber que su hijo se encuentra en las tropas de Monsito Rojas, solo grita: “-¡Pero ese condena perro no se va a callar!” El narrador omnisciente nos dice: “Detrás de esas palabras se oye el viento que castiga las yaguas del techo y los escasos arbustos de la sabana” (Bosch, 1995:76). Cabe decir que en el relato “Sombras”³²⁶, también el perro Alianza es actante de la noche que pareciera ser el guardián de las tinieblas, el cancerbero en el reino de Hades: “La luz hizo destacar los ojos de Alianza. Dieron la impresión de dos brasas suspendidas en el aire: el can era

³²⁶ Obsérvese que este cuento por su temática y por el elemento de la noche, muy bien podría corresponder a este apartado, sin embargo, por su estructura discursiva decidí incluirlo en la poética de las aguas.

más negro que la noche” (Bosch, 1995:123). Por el tema de la noche y la revolución, asimismo, por su estructura narrativa aguzada por el ruido, “Sombras” tiene una relación estrecha con el cuento en cuestión.

Como se ha expuesto en otro capítulo, una parte de nosotros siempre está en el infierno, el alma, ese ruido de una sombra busca su unidad. Los ruidos de fuera son ruidos internos (Bachelard, 1975:256). Es innegable que en “la dialéctica de lo abierto y lo cerrado”, el sentimiento de angustia atormenta y oprime a los personajes.

La trama del cuento se desarrolla en la noche y el tiempo narrativo es breve, éste va desde la llegada de Fano al bohío de Meco (entre ellos se da una pronta conversación), hasta la partida (esa misma noche) de Fano hacia el pueblo. Así culmina el relato. “El Cobarde” como en “El alzado y “Sombras”, la noche negra aparece como sustancia del tiempo y de la muerte:

Fano dice, al final:

-Dispués me entrego. Si quieren matarme que me maten.

Se alza. Su sombra grotesca llega hasta el techo.

[...] Meco ve a Fano alzar una pierna. Parece que va a volar. Ya desde el caballo dice:

-Queden con Dios.

La luz roja, que se cuela en la puerta hasta el patio, pone reflejos y manchas bermejas en el pescuezo y en las ancas del sudado animal. Se oyen el tintineo del freno, el crujir de la silla. El caballo mueve la cola y alza las patas (Bosch, 1995:74-75).

El caballo como símbolo de las tinieblas y de la muerte acompaña en su viaje a Fano. Sin embargo, la luz en el umbral de la puerta en “aquel bohío perdido en la sabana” (Bosch, 1995: 71) y, en la oscura noche, encarna, en la fenomenología de la imaginación, lo verticalizante, lo humanizado. No obstante, el aire de libertad resulta azaroso para Fano.

Por otra parte, en el relato “**Chucho**”(1938), sigue la misma línea de los cuentos anteriores, que es el tema de la “revolución”; el protagonista también resulta un perseguido por el Gobierno. Relato que sirve de enlace con “Sombras”. En “Chucho”, el tema capital es la soledad, no la revolución.

Juan Bosch, en este cuento, en la anécdota, hábilmente, en la secuencia narrativa de la búsqueda de Chuco por los soldados, mantiene al protagonista bajo los hilos de la sombría tensión que contagia al lector. Chuco tras varios días y noches escondiéndose

en la montaña, sin comer, enfermo de fiebre, afligido por el cansancio y la soledad, pero, sobre todo, por la última, lo llevan a la necesidad social de ver gente y ser visto, más aún, de hablar:

[...] No encontrará por aquí con quien hablar, a quien contarle algo. ¿Qué va a hacer tan solo?

Lo piensa hondamente. Días y días y días de soledad: ¡qué horror! Se ablandan hasta las entrañas pensándolo. Ni un niño siquiera; ni esperanza de una mujer..." (Bosch, 1995:81).

Es la coquetería de una muchacha que a su paso por el llano llama su atención. Chucho le habla y ella le da la señal del camino de Mataceniza. Ahí, en un bohío le dan alojamiento. Pero su sorpresa es grande cuando ve en la puerta un soldado seguido de otro. Evidentemente, lo buscan y él sabe que se encuentra en "la boca de la trampa". No obstante, el dueño del bohío, un hombre viejo y avezado, logra disuadir a los soldados y les dice que al que buscan es distinto y que Mingo³²⁷ (su hijo) quien conoce bien la zona los acompañará a buscar al fugitivo. El militar queda convencido del argumento del anciano y Chucho sale librado de ser aprehendido, y en ese instante huye por recomendación del dueño de la casa.

Por ejemplo, en las siguientes imágenes se ilustra el regocijo de Chucho: "Una de las bestias relinchó alegremente"; "Levantó la mano y golpeó el animal. Chucho se viró. Quería decir algo. Pero arreó la montura y se fue, con una alegría que era a la vez un susto" (Bosch, 1995:86-87). Así concluye el cuento.

Ahora bien, a juzgar por los visos de erotismo que asoman en el cuento, Juan Bosch, a través de la siguiente imagen poética, parece describir la pasión que Chucho siente por la muchacha desconocida:

Cerca de donde estaba se veía un jardincillo, y detrás un bohío a la sombra de un rojo framboyán. Pasó un hombre. Chucho le vio con interés, porque aquel demonio no le quitaba el ojo de arriba. Creyó que le estaba reconociendo; que le llamaría; que le iría encima, machete en mano. El otro empezó a silbar un merengue. La muchacha lo miraba, siempre sonreída. Chucho comprendió.

-¿Su novio?- preguntó.

Ella no dijo palabra. Movía las caderas al andar. El caballo se le iba cayendo a Chucho bajo las piernas (Bosch, 1995:82).

³²⁷ En "Sombras", Mingo es enemigo del Gobierno. Mingo es amigo de Telo y la causa por la que éste muere, precisamente, es cuando sale a avisarle a Mingo de que se encuentra en peligro. En este cuento, Bosch como en "El Cobarde" también pone de manifiesto el sentimiento de amistad por encima de la adversidad.

El bohío se describe a la sombra del framboyán, en él, al poco, aparece, nuevamente, la muchacha y, es en ese lugar (dicho antes) asoman los soldados buscando a Chucho. En el bohío, en una suerte de claroscuro, Chucho, por un instante, se juega allí la vida y la muerte.

Como hablábamos líneas arriba, el sentimiento de soledad de nuestro personaje es un hondo pesar que lo impulsa al deseo de la compañía humana. Sin embargo, asolado por la soledad, mejor dicho, condenado a la soledad, no tiene otra alternativa que continuar con su viaje de solitario fugitivo:

De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas [...]

Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio [...] (Bachelard, 1975:40).

Por su parte, Octavio Paz, en su ensayo sobre *la dialéctica de la soledad* arguye que:

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único que se siente solo y el único que es búsqueda de otro [...] El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad [...]

La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán (1993: 211-212).

En la dialéctica del camino, en Juan Bosch, muchas veces, los perseguidos, los protagonistas, a la sombra de la soledad, aparece esa “nostalgia del espacio”, como bien la ha definido Octavio Paz. En Bosch, el camino es el lugar de encuentro no solo de la desolación de los perseguidos, sino de la muerte. Como ya se ha mencionado en otro apartado, el camino llega a convertirse en actante directo provocador de la muerte (Pichardo, 2009:37), corolario que también se puede aplicar a la noche.

Para el llamado “filósofo de la imaginación”, Bachelard, “en los ensueños de reposo” también existen para el hombre que anda, “un ensueño del camino”: “¡Llévadme, caminos!...” (1975:41-42). Empero, estos caminos para Chucho, para Fano y para Juan Antonio, no son senderos maravillosos, sino más bien azarosos, asolados muchas veces por la angustia y el infortunio: “[...] un hombre que tenía los huesos quemados y que quiso llorar allá arriba, en la tremenda soledad de la loma”

(Bosch, 1995:83). En el camino, remotamente, se vislumbra la esperanza. En “Chucho”, como en la novela *La Mañosa*, el ensueño del camino se bifurca en una encrucijada. Veamos estas imágenes: “Coja la primera dentrada a la derecha y busque la vuelta de Jarabacoa” (Bosch, 1995:87):

En el llano se abrían los caminos como los dedos de una mano. Los árboles cobijaban bohíos; reventaban flores entre los matorrales. A veces se oían cantares y los niños correteaban apedreando cerdos y gallinas. Chuco vio pasar una muchacha trajeada de verde. Iba descalza, movida de caderas, y llevaba a la cabeza un higüero con agua (Bosch, 1995:81).

En estos derroteros laberínticos del camino, arropado por la dialéctica de la soledad y la noche, el enemigo implacable desdibuja la identidad. Y bajo el rostro de la imagen poética de la noche, se ciñen los relatos “Sombras”, “El Alzado” y “El Cobarde”. En las siguientes imágenes de “Chucho”, se ilustra la noche, ese espacio cotidiano de las tinieblas en la que habita el ser: “la noche es ya cosa cierta” (Bosch, 1995: 81); “pronto iba a oscurecer” (Bosch, 1995: 82).

Habrà de decir que Chucho huye en la noche y lo acompaña, como un refuerzo de las tinieblas su caballo: -“Ya su caballo tiene el aparejo puesto, amigo [...] En el patio estaba su penco aparejado. Montó. El otro puso su mano sobre su pierna” (Bosch, 1995:87).

Como coda final, en “Chuco”, se encuentran visos autobiográficos como en *La Mañosa*. Chucho es un hombre de Río Verde. Recordemos que este lugar es muy querido por nuestro autor dominicano, el cual evoca su niñez. En la novela *La Mañosa* este escenario ficticio aparece como una añoranza del niño Juan. En “Chucho”, también evoca la añoranza, el regreso al origen.

En “**Forzados**”³²⁸(1933), la trama del cuento inicia con la acción violenta de los soldados³²⁹, todo parece indicar que los hombres aprehendidos serán reclutados, sin embargo, el grupo de hombres amarrados como bestias son llevados por los soldados, a la fuerza, hasta el lugar donde construirían la carretera. Tanto Bolito como Ricardo solo

³²⁸ “Si se comparan sus cuentos más logrados, las descripciones de los personajes son parte de una técnica más depurada, lo mismo que el ambiente en el cual se desarrolla la escena. En este cuento, como en “La mujer”, hay más deseos de decir que formas de hacerlo”. (Mora, 2009:80).

³²⁹ “Son periodos de la historia en que hay una total violación de los derechos humanos. Es el caso que vemos en este cuento hay un desprecio total por la integridad física y psicológica de estas personas que han sido acarreadas a la fuerza por una tropa tan ignorante y miserable como ellos. Es el abuso total del poder, la absoluta falta de democracia. La única finalidad de esta acción es imponer ciegamente el poder que se tiene a través de las armas”. (Carcuro, 2005: 137).

desean regresar a casa porque sus mujeres han quedado presas del deseo carnal de los soldados. Una vez vueltos a su morada, en ambos nace el deseo de venganza. Bolito desentierra del patio de su bohío una lata con aceite de coco donde guarda un revólver y vierte la mirada hacia montaña. Así concluye el cuento donde, probablemente, Bolito se enfila en alguna guerrilla contra el Gobierno: “Forzados”, como el elocuente título del cuento, vivimos bajo el régimen. Bolito es la metáfora del pueblo acumulando rebeldías frente a los abusos” (Mora, 2009:84).

A todas luces, en “Forzados” se pone de relieve lo absurdo de un sistema dictatorial. De la nada aparecen los soldados y con su bestialidad y sin decir palabra alguna, conducen forzosamente al grupo de hombres. Veamos estas imágenes:

Aquello no fue algo avisado ni esperado; la tropa se presentó en grupos, vomitando juramentos, con los rifles a discreción. Estaban groseramente vestidos. Bolito recuerda con fijeza la polina rota de uno que más bien parecía bandolero que soldado.

Eran como fieras uniformadas surgiendo de cada matorral, de cada piedra.

[...] Su primera acción era golpear brutalmente al perro. Leal, por ejemplo, estuvo largo rato aullando a causa de un culatazo en la cabeza” (Bosch, 1995:155).

Dentro de una masa negruzca se movía sin hacer ruido. Parecían grandes gusanos metidos en un pudridero grande” (Bosch, 1995: 157).

Juan Bosch, no solo animaliza a los soldados, a través de la metáfora en “presencia” (comparación), sino que los exhibe hasta deformarlos en sombras. Hombres que se mueven abstraídos bajo el régimen militar, que habitan el universo de las tinieblas. Por ejemplo, la presencia del perro en “Forzados” como en “Sombras” parece ser el guardián de las tinieblas. La noche es la mordaz sombra que atrapa a los personajes. El narrador omnisciente nos dice que los hombres llegaron de noche y el lugar estaba desolado: “Llegaron con la noche. No había casas en aquel lugar, sino como unos depósitos de madera, blancos. En la entrada se recortaban las sombras de dos rodillos” (Bosch, 1995:156). La noche es el espacio habitado por los personajes, pero también de la vacilación: “Bolito alzó un tanto la cabeza para ver los alrededores y le cortaron la vista unas sombras que pasaban; tenían algo sobre el hombro y la luna hacía brillar cuchillos largos en las puntas de esos algos” (Bosch, 1995:157).

Por su parte, Mora Serrano (2009: 81), señala que “las gracias líricas de Bosch, el chorro de poesía que se le escapa cada vez que cuenta:

Empuñó con tanta fuerza el cabo de su colín que la mano se hizo parte del machete, pero después heló y apenas si pudo mover los labios al querer hablar: Y fina de emoción como la espuela de un gallo, la voz de Angué (1995:155).

De acuerdo con Bachelard, en la poética del espacio- dicho antes- la casa es el ser que abraza: “De vuelta, el sexto día, Bolito no quiso decir palabra. Sentía necesidad de llegar pronto para ver a Ninina y encerrarse en el bohío” (Bosch, 1995:159). Pero el silencio y el resentimiento hacia los soldados se apodera de Bolito que solo piensa en la venganza del ultraje como su amigo: “Ricardo sólo juraba. A título de ejemplo:

-¡Ay mi mamá! ¡Me la pagan así sea de aquí a cien años” (Bosch, 1995:159):

Con un brillo raro en los ojos, Bolito sacó de la vasija un reluciente revólver que chorreaba aceite. Después, con el mismo amor que a un niño, lo puso junto al pecho y comenzó a acariciarlo lentamente...

Hacia las lomas remotas se le iban los ojos húmedos³³⁰ (Bosch, 1995:160).

Manuel Mora Serrano, en la última imagen poética, argumenta que:

Hay sin dudas, una premonición del futuro invasor de Luperón, Estero Hondo y Constanza en aquella frase: “*Hacia las lomas remotas se le iban los ojos húmedos*,” porque sí, como el verso de Rubén Darío- “*en la espiga de oro y luz, duerme la misa*”-, en esa frase estaba en ciernes, pero indeleble, nada más y nada menos, lo que conocemos hoy como *la raza inmortal* (2009:84).

La estructura lineal caracteriza al relato “**La verdad**”³³¹(1938), cuyo narrador-personaje y testigo de los hechos, nos ofrece la historia cargada de melancolía y drama de Quique Blanco. Hombre sensible y que valora mucho la amistad, pero el instinto agreste de militar lo lleva a matar a su amigo, un guardia viejo de la milicia. Quique Blanco es perseguido por la justicia (como el criminal más grande del Cibao) durante siete años. El perseguido Quique Blanco provoca la desaforada fabulación de la gente campesina para convertirlo en un personaje legendario. Pero la verdad de los hechos, la tiene el narrador como él mismo confiesa. Así, pues, Quique Blanco es, en realidad, la versión contraria de lo que fantásticamente se cuenta. Él ha matado a su amigo por

³³⁰ “[...] asistimos a la parte teatral donde el maestro en ciernes domina ya los finales dramáticos y tajantes que serían su marca de fábrica.

Esta vez utiliza verbos activos en pasado. Sucede que Bolito ha cumplido y maltrecho del rudo trabajo, cuando apenas se ha despedido de su amigo, el autor concluye magistralmente:

“Entró despacio. No vio al perro ni le interesó. Ninina salió sin acertar a decir palabra; quiso abrazarle, pero él huyó del brazo, cruzó la habitación, cogió el machete y salió por el fondo”. (Mora, 2009:82).

³³¹ “A través del narrador de *La verdad* se trasmite la desconfianza ante el entorno, la soledad y la inseguridad que provocan las tierras cibaenas [...]

El miedo del personaje o, simplemente, su indefensión ante lo que pueda ocurrir en cualquier momento, se refleja en la percepción del campo como espacio misterioso. La posibilidad de un conflicto en ese marco desolador se transmite, en otras ocasiones, mediante la sensación de un mal presagio que deviene de un pensamiento negativo del personaje”. (Pichardo, 2009:293).

defender su honor, además, a pesar de que el guardia ha traicionado, por una mujer, la amistad, él le ofrece el perdón. Quique Blanco antepone la amistad.

Durante los largos siete años de persecución, Quique Blanco en defensa propia se ve obligado a matar a otros hombres. Ahora ya no lo persiguen por un crimen, sino por varios, pero el peor y, es el que lleva clavado como una daga en el corazón, es cuando por accidente una bala suya mata a una niña y eso ni él mismo se lo perdona. Quique Blanco desea quitarse la vida con su propia arma, quizá agobiado por la tragedia de la niña o por el oscuro destino que la vida le tenía deparado. Quique Blanco muere de un balazo en la cabeza mientras dormía y su cadáver es exhibido como trofeo por todo el Cibao.

En este cuento, el tema de la muerte por honor y, posteriormente, la brutal persecución, nos recuerda a “La Noche Buena de Encarnación Mendoza”. “La verdad”³³² es un relato que, por el tema de la amistad, también puede emparentarse con “El resguardo”, “Sombras”, “El cobarde” y “Camino Real” por citar algunos.

Empero, el tema cardinal de este cuento es la soledad del perseguido Quique Blanco. En este sentido, “La verdad” se vincula más con “Chucho”. Quique Blanco como Chucho, en la profunda soledad del monte siente la necesidad de la compañía humana: - “Amigo, yo nunca fallo. Me dio el corazón que usted era buena persona, y como tenía tanta necesidad de conversar... Van pa siete años que no converso al paso, amigo...” (Bosch, 1995: 43).

En el cuento, llama, poderosamente, la atención el silbido tanto del narrador como del protagonista y, extrañamente, por ese rumor una corriente de simpatía los acerca como suerte de fronteras comunicantes: “Hasta a silbar me puse. A trechos elevaba la cara. Un poco ahora, otro a seguidas, el cielo se me iba mostrando por entre las ramas oscuras del monte” (Bosch, 1995:35). “No hice más que dejar de verlo, al tomar el paso del arroyo, cuando oía el silbido [...] Iba a romper marcha otra vez y tornó a dejarse oír aquel silbido impresionante. Me sentí vigilado, amenazado y violento” (Bosch, 1995:40). Al respecto, para Eduardo Cirlot el silbido simboliza “como chascar, según cita Jung, es un residuo arcaico, un modo de llamar y de atraer a

³³² “El tema de la injusticia se convierte casi en el paradigma regidor de la mayoría de los relatos. Esta injusticia se manifiesta en varios órdenes: en el sistema oficial carcelario, como se percibe en *La verdad*, en *En un bohío* en un segundo plano y como tema central en *Piloncito*, en donde asistimos a la violencia y el maltrato recibido por los presos de la cárcel de Nigua”. (Pichardo, 2009:318).

la deidad teriomórfica, el animal totémico o deificado. Ello explica la represión social del silbido (1969:412). En ese sentido, nuestro protagonista resulta ser un perseguido y reprimido socialmente. Una sociedad que ha deformado, *per se*, arrinconado en el monte a Quique Blanco tal si fuera un animal. Sirva de ejemplo esta imagen: “Pero hubo un ruido en el monte, como de pasos, como de carreras. Rápido, el hombre se tiró tras las patas de mi caballo” (Bosch, 1995:36). Así, en una valoración fenomenológica, en términos bachelardianos: “El escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada y construida, revela orígenes inexpiados” (1975:76). Y Juan Bosch lo sabe y lo expresa a través de la imagen como también en el pasaje que sigue:

Pero esa noche el amigo estaba de patrulla, tropezó con Quique en un barrio y quiso maltratarlo.

-Ahí fue la desgracia. Yo ni an tenía la idea de matar a un cristiano. ¡Qué va! Y salí juyendo porque conocí la cárcel y sé lo que sufre un hombre metío ahí”. (Bosch, 1995:45).

Quique Blanco después de matar a su amigo prefiere el monte que la cárcel, pero resulta que la grandeza del monte del Cibao, esa especie de “cárcel externa”, según Bachelard, es la magnitud de su soledad. La cárcel del cuerpo de la que no puede libarse.

En la fenomenología de la imagen poética, el dolor y la amargura de Quique Blanco se enquistan en la noche: “Él quiso sonreír, pero no pudo [...] Y casi sin terminar la frase se sumergió en el monte, fundiéndose con la negrura de la noche, que avanzaba lentamente” (Bosch, 1995:37). “[...] Torció la boca, se tapó los ojos y rompió a llorar [...] Ni me molestaba su mal olor de hombre miserable. Estuvimos así un tiempo incontable. Se hacía cada vez más oscuro [...]” (Bosch, 1995:48). Por lo demás: “Y nosotros estamos en el infierno y una parte de nosotros está siempre en el infierno, puesto que estamos emparentados en el mundo de las malas intenciones” (Bachelard, 1975:256)³³³. De allí que diga Quique Blanco: “- Amigo-dijo-, la maldá...Por maldá de un compañero me veo asina. El mejor hombre ta regoso a pasar por esto” (Bosch, 1995:43).

³³³ Ibíd.

En “La verdad”³³⁴, el monte del Cibao es el espacio de soledad del “negro, triste y perseguido” por su oscuro destino tan grande como el Cibao.

Por lo demás, a modo de colofón, cabe decir sobre la fenomenología de la noche, en términos de James Hillman, que:

Estas imágenes móviles también fueron denominadas sombras en Egipto y en Roma (donde los funerales tenían lugar de noche). Eran negras; el ser del inframundo de uno es negro [...] El mundo de las sombras en las profundidades es una réplica exacta de la conciencia cotidiana, sólo que debe ser percibida de modo diferente, imaginativamente. Es este mundo en metáforas. Nuestro ser negro desempeña todas las acciones igual que nosotros hacemos en la vida, pero su vida no se limita a nuestra sombra. Desde la perspectiva psíquica del inframundo sólo la sombra posee sustancia, sólo lo que está en la sombra interesa realmente, para la eternidad [...] La sombra es la sustancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo (1994:172).

“Lo Mejor”³³⁵ (1933) es otro relato que se adscribe al arquetipo de la oscuridad, aunque también la imagen de las aguas es un rasgo propio del cuento.

El hecho anecdótico narra el hambre y el sueño de Tilo, un rebelde del Gobierno. Tilo bajo la oscuridad de la noche lluviosa se dirige, junto con otro compañero de izquierda, a casa de Sico. Hombre categórico que ante cualquier obstáculo que impida lograr su objetivo de derrocar al Gobierno, no le tembrará la mano para matar a su enemigo. Sico mata, a sangre fría, a don Nano, al parecer un viejo bravo y poderoso terrateniente del Cibao que se ha alineado al Gobierno.

Como ya se ha mencionado en el capítulo III, el destino de las aguas acompaña el destino del hombre, la muerte. No ha de extrañar que en “Lo Mejor” esta imagen de las aguas, aunada a la de la noche tenga el mismo simbolismo.

Tilo bajo la metáfora del hambre, del sueño y del frío prefigura desde las primeras líneas del cuento la muerte, pero no la de él, como podría pensarse, sino la de don Nano. Sirva de ejemplo estas imágenes que tienen como telón de fondo la noche y el agua:

³³⁴ “Juan Bosch tiene en su haber una vida fecunda en la lucha por la conquista del bien, la verdad y la justicia [...] Si tomamos como ejemplo su obra literaria, que refleja de manera desnuda la profundidad de su alma, veremos que no hay un solo juicio que vaya en contra del bien, la verdad y la justicia. Se podrá estar o no de acuerdo con su posición, pero no habrá discrepancia alguna para un analista objetivo en el hecho de un Juan Bosch ávido de construir sobre la base del bien- bien común especialmente-, la verdad y la justicia”. (Cadet, 2002:185).

³³⁵ Cabe aclarar que este cuento por la imagen de las aguas, también puede formar parte del capítulo III en el apartado “la imagen de las aguas”. Sin embargo, se ha decidido ponerlo aquí por la fuerte presencia de la imagen de la noche.

Por la tierra seca y dorada de la enramada empezaban a entrar lenguas de agua. Tilo tenía los ojos entrecerrados y sentía sueño. A ratos el caballo movía una mata. Estaría también soñoliento” [...] “Tilo veía ahora el agua por el alero de la enramada. Sentía ganas de tirarse del caballo y echarse en el suelo [...] (Bosch, 1995:223). “-Apure su caballo, que la noche está aquí, aconsejó Tilo” (Bosch, 1995:224).

Pero más allá de estas imágenes, el caballo aparece como un refuerzo de las aguas y de la región oscura que ceden su paso a la muerte.

Pues bien, en Juan Bosch, el valor fenomenológico de la imagen de la noche, en este cuento, sigue la misma línea que lo relatos anteriores. No obstante, el arquetipo de la Noche, quizá encuentra su mejor expresión en las siguientes líneas:

Los sueños habitan en la casa de Hades como parte de su inframundo o justo al lado de su propio hogar en el océano occidental donde se pone el sol.

En resumen, el conjunto arquetípico al que pertenecen los sueños de acuerdo con este modelo antiguo y continuo de nuestra tradición es el mundo de Noche. El sueño es un hijo de la Noche y hermano del Ensueño, la Muerte y el Olvido (Eros, dicho sea de paso, es también uno de los hijos de la Noche, según Cicerón; por esa razón, Eros³³⁶ se convierte en un hermano de la muerte más que en un principio sobre y contra él). Los sueños, al igual que Hypnos Tanatos, no tienen padre. Sólo vienen de la Noche; y su único hogar se encuentra en el reino de la oscuridad (Hillman, 1994: 160).

Así, pues, desde la perspectiva de James Hillman, en el universo de la Noche, “el sueño es un hijo de la Noche y hermano del Ensueño, la Muerte y el Olvido”. En otras palabras, Tilo encarna al hijo de la Noche y es hermano del Ensueño. En el universo textual, la ensoñación de Tilo se vincula con la muerte de don Nano. Llama la atención que Tilo durante su viaje, que es en la noche, sienta mucho sueño³³⁷, incluso, éste se convierte en una pesadez. Claro, a él también lo domina el hambre y el frío, pero no tanto como el sueño, de modo que solo desea llegar a casa de Sico (Hades) para dormir: “Tilo no se explicaba como su compadre pudo dar con el bohío, porque también el bohío estaba perdido en el vientre oscuro” (Bosch, 1995:226).

³³⁶ “Para Sócrates-Diotima Eros es no un dios, sino un genio intermediario que permite transformar la aspiración hacia la belleza y el bien, que todo hombre experimenta, en un anhelo permanente de procrear en la belleza, en este mundo sensible en el caso del cuerpo y en el espiritual en el caso del amor del alma [...] Esa ansia de procrear en la belleza no se apacigua en los cuerpos bellos, sino que tiende a sublimarse en un afán de belleza inmortal.

[...] Platón, con su empeño filosófico, ha dotado a Eros de un valor trascendente en su función de orientar el alma humana hacia el cosmos divino, por encima del mundo sensible y de sus bellas apariencias pasajeras, en ese anhelo espiritual capaz de sublimar los impulsos eróticos nacidos del mundo corpóreo [...] Eros es la fuerza divina que imanta el cosmos y eleva el alma hacia el Bien y la Belleza última. Mueve el alma con fervor erótico hacia lo divino”. (García, 2011:121-213).

³³⁷ “Entonces los ojos tienen por sí mismos una voluntad de dormir, una voluntad pesada, irracional y shopenhaueriana”. (Bachelard, 1985:195).

Tilo es la carencia social del campesino. “Pero es que yo tengo hambre-objetó Tilo” (Bosch, 1995:224). Pero Don Nano al parecer posee todo. En el cuento, don Nano solo aparece de oídas, por tanto, su muerte es del mismo modo, y solo se escuchan tres disparos en la negra noche. Su figura parece ficticia como la aspiración de los rebeldes, derrocar al Gobierno.

Tilo bajo su pobre hipocorístico, parece encarnar al Eros “dominicano”. De acuerdo con Platón, él no busca los efímeros placeres afrodisíacos, sino que aspira a la belleza espiritual, inmortal; elevar “el alma hacia el Bien y la Belleza última”. Quizá de allí el título del cuento. Pero pongamos un ejemplo: “-Que duerma con Dios, compadre [...] Tilo comprendió entonces, y tuvo ganas de rezar por el alma de don Nano, que a esa hora debía estar muy lejos” (Bosch, 1995: 229-230).

En “Lo Mejor”, en el reino de la Noche, bajo las metáforas de “vientre inmenso”, “horno oscuro” o “vientre oscuro”, los personajes se extravían porque “la noche es una terrible presencia, un espacio dónde perderse física y psicológicamente” (Jofré, 2012: 26). Veamos esta imagen del reino de la Noche:

La noche era cálida y pesada. Tilo no podía verse las manos. Oía el resoplar de su caballo y a veces lo sentía doblarse buscando mejor trillo. Le parecía estar metido en un horno oscuro o en un vientre inmenso. A ratos se llevaba la mano al revólver, lo acomodaba algo, metía dedo en el gatillo: eso le hacía sentirse más fuerte.

En su imaginación veía claramente a su compadre doblado, empeñado en mirar de lado, con los ojos negríssimos flotando sobre el barro. El caballo sería un arco, acaso (Bosch, 1995:225).

Más aún añade Bosch: “La noche se los tragaba, se los tragaba. Tal vez no, porque ellos estaban. Pero lo cierto era que sentían partes de lo negro” (1995:226).

Nuevamente, en este cuento, nos encontramos en el imperio de la Noche donde habita el inconsciente de los personajes boschianos (“vive el inconsciente”), porque ellos son parte de la Noche. De allí que, argumente Bachelard:

[...] hay que hacer soñar al oyente. Hay que darle ese tipo de ensueño. Poco a poco, oye, pero no escucha más [...] Mi pueblo era soleado, pero yo busqué rincones de sombra. Entramos en la noche: empezamos precisamente el camino de los sueños (1985: 218-219). Y, en palabras de Bosch: “Apure su caballo, que la noche está aquí” (1995:224).

4.4. “Piloncito”, una poética de la agresión animalizada

“Piloncito” (1938) es un cuento corto en donde el tema principal es la violencia. La narración es de acción rápida. Piloncito es un preso común, enfermo que está en la

cárcel condenado por quince años, supuestamente por haber matado a una mujer. Piloncito cae enfermo de paludismo, y sin recibir asistencia médica muere.

Quizá este cuento se presenta como “un apartado” de “La verdad” para denunciar los abusos del sistema carcelario dominicano: “Piloncito” es un relato que sirve de espécimen para exhibir, la violencia, la injusticia, el maltrato y el olvido en que se encuentran los presos de la cárcel de Nigua:

En “Piloncito”, Bosch vuelve a recordar su estancia en la cárcel de Nigua, donde traba relación con el preso llamado Piloncito, el cual dedica todo su pensamiento al recuerdo de su madre. El narrador trata de intervenir, poniendo en riesgo su integridad, a favor de este preso redondo como un pilón y de ojos tiernos como una vaca amamantando a su cría. Hasta la hora de su muerte, la única preocupación de este hijo era saber quién cuidaría de su madre, tenía necesidad de encontrar a un Juan a quien le dijera:

“Hijo, he ahí tu madre, madre he ahí a tu hijo” (De León, 2005:58).

En “Piloncito”, por las características del personaje, su figura se vuelve animalizada, caricaturesca y hasta burlesca. Por ejemplo, a través del siguiente símil encarna a un cerdo: “Acostado en su hamaca, parecía un cerdo” (Bosch, 1995:54). De acuerdo con Cirlot, el cerdo es el “símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoroso en lo perverso” (1969:132). Otros ejemplos de la animalización de Piloncito son: “Todos hacían burla de su figura de sapo³³⁸ y de sus ojos de becerro” (Bosch, 1995:53). “Piloncito abrió los ojos bovinos, se echó a temblar y rompió en llanto” (Bosch, 1995:55).

Como recientemente se ha señalado, las agresiones, cualquiera que sea su origen, son animales. Para Bachelard:

Un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios. El poeta psicólogo-el psicólogo poeta, si es que existe- no puede equivocarse señalando con un grito animal los diferentes tipos de agresión. Y uno de los signos terribles del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera (1975:76). Pero pongamos un ejemplo de esto:

Un preso despertó:

-¡Concho, Piloncito, usted no deja dormir a la gente! ¡Acábase de morir pa que no embrome más!

Piloncito levantó la cabeza. Vi sus ojos cobrar una dureza ignorada, brillar como llamas; vi todo su rostro llenarse de pasión.

-¡Maldecío!-gritó-, ¡Maldecío! ¡Espero en Dios verte peor! (Bosch, 1995:57).

³³⁸ “Es el aspecto inverso e infernal de la rana. Le corresponde, pues, el mismo significado simbólico, pero en aspecto negativo. Las doctrinas esotéricas expresan esto en su terminología usual diciendo: “Existen también animales cuya emisión les es peculiar. Tienen en la mirada algo que fascina: el sapo y el basilisco”. (Cirlot, 1969:400).

Piloncito como Quique Blanco es víctima de una sociedad deformada e insensible. La descarnada violencia que se vive en la cárcel, no solo animaliza a Piloncito, sino a todos los presos. Pero nuestro personaje principal acoge, ferozmente, la figura de la humillación y de la animalización.

La cárcel, el escenario cerrado, es la metáfora de la opresión social: “El penal estaba en pleno campo. Al atardecer veíamos, por las rejas, el sol que enrojecía en las lomas. El silencio se hacía dueño del lugar. A veces sonaban voces de soldados o ladridos de perros (Bosch, 1995:56). En donde las voces de los soldados, en un buen símil enmascarado por la disyunción, puede equipararse con los ladridos de los perros.

Pero el descarnado sufrimiento de Piloncito (la doble cárcel) es tan grande que desea salir aunque ello represente el servilismo hacia un capitán. Tanto Piloncito como Quique Blanco, la grotesca realidad de la violencia los une con toda su fuerza animalizada:

-Piloncito ta mejor que nosotros. Dios lo tenga en su gloria.

Un soldado saltó y le pegó la culata del rifle en el pecho.

-¿Quiere decir que usted no ta conforme con el trato que se le da, vagabundo? ¿Usted quiere ver? ¿Qué reclama?

-No, nada-dijo el preso en voz baja.

Y volvimos de dos en dos, silenciosos (Bosch, 1995: 59).

4.5. “Victoriano Segura” y “El complejo de Empédocles”

El universo textual narrado de “Victoriano Segura”³³⁹ (1955) esboza la marginación social del barrio donde vive Victoriano Segura junto con su esposa. Victoriano Segura, un hombre trabajador y humilde, tiene una historia personal que guarda un disimulado misterio.

No obstante, la figura de Victoriano Segura se reivindica socialmente, por así decirlo, cuando surge un incendio en una casa vecina. Él se convierte en héroe ante las miradas de la multitud hipócrita y cobarde. Victoriano Segura logra rescatar, en medio del fuego incandescente, a una anciana paralítica. A pesar de este acontecimiento, el enigma de Victoriano Segura no se desvela, sino hasta que le llevan ala cárcel. Allí

³³⁹“Por otra parte, en los textos en los que se elige un narrador testigo, éste permite cuestionar el concepto de verdad, como ocurre en “La verdad” o en “Victoriano Segura”, ambos narrados bajo el modelo de una crónica periodística, cuando no exponer, de modo anecdótico, la situación de inferioridad de esa colectividad, como ocurre en “La pájara” o en “Piloncito”. (Pichardo, 2009: 614).

sabemos, a través de otro personaje y, que es nada menos Juan Bosch, quien se encuentra privado de su libertad por sus ideas políticas, que Victoriano Segura por esta misma razón había mantenido su vida en recelo. Así, pues, la falsa hipótesis de ser un ladrón, según la opinión de la gente del barrio, queda desvanecida.

A saber, para Bachelard, “el ser fascinado escucha la *llamada de la pira*. Para él la destrucción es algo más que un cambio: es una renovación”. En esta ensoñación surge el complejo determinado por el amor y el respeto al fuego; el instinto de vivir y de morir, el cual se le denomina *complejo de Empédocles*. (Bachelard, 1966: 32). Según el autor, cuando se ha reconocido un complejo psicológico, parece que se comprenden mejor determinadas obras poéticas.

Pues bien, a este “complejo psicológico” se corresponde con el de Victoriano Segura, un hombre resentido socialmente:

Todo lo malo que se había pensado de Victoriano estaba sin duda justificado, pues a las pocas semanas de hallarse viviendo allí se presentaron en su puerta dos policías y se lo llevaron por delante [...] Pero en otra ocasión los agentes del orden público llegaron muy de mañana y al parecer con mala sangre, porque cuando -al tomar la esquina- Victoriano Segura se detuvo como para hablar, uno de ellos lo empujó, lo amenazó con su palo y le gritó algunas malas palabras. En la primera ocasión su mujer salió a la puerta y estuvo mirando a su marido y a los policías [...] pues él le dijo a voces que no le diera el gusto a la gente, que se quedara adentro y no le abriera la puerta a nadie (Bosch, 1997:131).

En el cuento, cuando inicia el incendio de la casa de José Abud: “Súbitas y violentas llamaradas salían, con pasmosa y siniestra agilidad, por debajo del balcón de la gran casa; se oían el chasquido del fuego y el trepidar de las puertas” (Bosch, 1907:134-135), Victoriano Segura dice: ¡Por fin! En la *ensoñación* bachelardiana, en esa suerte “catártica del fuego” tal parece como si él hubiera esperado ese momento dramático para ponerle fin a su vida o demostrarse a sí mismo y a los demás quién era él verdaderamente. Victoriano Segura se arroja, seguro de sí mismo, a las llamas incandescentes sin importarle su vida, lo que parece ser un acto suicida termina siendo heroico. A título de ejemplo, sirva esta imagen de la fenomenología del fuego:

A seguidas se vio el impetuoso río de fuego abrir brecha en el lienzo de madera que dividía la escalera del comercio; se oyó el crepita de las tablas, y tras el crepitar entraron las múltiples llamas ensanchándose y despidiendo chispas.

Victoriano Segura se había levantado. Debió vestirse muy de prisa, porque tenía la camisa abierta. Esa noche-¡por fin!- no se mantuvo apartado, si bien tampoco se mezcló con la gente [...]

Victoriano Segura la miró a fondo durante diez o doce segundos. Las llamas³⁴⁰ iluminaban su rostro cobrizo y su pelo áspero; y era fácil advertir que los músculos de la cara estaban contrayéndosele

- ¡Sí, se va a matar, se va a asfixiar! ¡Salga de ahí, Victoriano!-gritaron varias voces a un tiempo (Bosch, 1997: 136-137).

Ahora bien, en el complejo de Empédocles, éste escoge una muerte que lo fundirá con el elemento puro del volcán [...] Así, pues, Empédocles es un Hyperion que ha eliminado los elementos wertherianos, según Bachelard. Por lo que gracias a su sacrificio consagra su fuerza y no confiesa su debilidad; es “el hombre hecho héroe mítico de la antigüedad, prudente y seguro de sí mismo, para quien la muerte es un acto de fe que demuestra la fuerza de su cordura”. En este sentido, la muerte en la llama es la menos solitaria de las muertes. Ella se traduce en una verdadera una muerte cósmica, por lo que todo un universo se aniquila con el pensador. La hoguera se convierte en compañera de la evolución. Por lo demás, añade Bachelard: “Muchas veces, ante un inmenso fuego incandescente, el alma se siente trabajada por el complejo de Empédocles” (1966: 36-37). De acuerdo, con el llamado “filósofo de la imaginación”, no ha de extrañar que ante el fuego incandescente, Victoriano Segura sienta su alma atraída por “El complejo de Empédocles”.

En el pasaje que sigue, se presenta una imagen ascensional de Victoriano Segura:

Victoriano Segura había aparecido en el balcón con la anciana en los brazos. Pero parecía muy tarde, porque, favorecidas por una ligera brisa, las llamas avanzaban y cubrían todo el sitio. El espacio que el hombre tenía que recorrer sería de tres varas solamente; mas en esas tres varas dominaba ya el fuego; y además, no era cosa de salir corriendo y dejar caer a Adelina (Bosch, 1997: 141).

Ese Victoriano Segura que estaba jugándose la vida en el balcón era el mismo que dejaba sin contestar los saludos de los vecinos. Estaba tan aislado allá arriba como se mantenía en su casa [...]

Victoriano se volvió a los hombres que se agrupaban bajo él, en el techo vecino, y dejó oír, por segunda vez en esa doliente noche, su voz metálica e impresionante.

-¡Allá va!-dijo estentóreamente (Bosch, 1997:143).

³⁴⁰ “Las llamas y la luz tienen ciertos contactos significativos. Según Bachelard, la llama simboliza la trascendencia en sí, y la luz, su efecto sobre lo circundante y agrega:”más bien el alquimista atribuyó valor al oro por ser un receptáculo del fuego elemental (el sol); la quinta esencia del oro, es toda fuego. Los griegos representaron el espíritu como un soplo de aire incandescente”. (Cirlot, 1969:295).

“El fuego es llama purificadora, pero también centro genital del hogar patriarcal” (Durand, 2004:180).

En “Victoriano Segura”, su esposa le grita a su marido que está en medio de las llamas: “¡Acuérdate, Victoriano; acuérdate!”. (Bosch, 1997:143). La madre de su mujer se encuentra enferma de lepra y él cuida a ambas.

De acuerdo con Bachelard, la imagen a la que acabamos de asistir, “esa contemplación monárquica” de nuestro personaje Victoriano Segura se encuentra ligada tanto al arquetipo luminoso-visual, como al arquetipo psicosociológico de la dominación soberana. En otras palabras, “la contemplación desde lo alto de las cimas da la sensación de un repentino dominio del universo”. La sensación de la soberanía acompaña naturalmente los actos y posturas ascensionales” (Durand, 2004:142). De allí que, “con razón, Desoille se niega a separar el símbolo ascensional del ideal moral y de la completud metafísica” (Durand, 2004: 131).

En este sentido, y sin lugar a dudas, Victoriano Segura encarna el ideal de la moralidad, es el “héroe mítico”, donde “[...] la verdadera virtud sublimatoria del fuego se forma precisamente “siguiendo la dialéctica del fuego y la luz” (Durand, 2004: 180). El simbolismo del intelectualismo del fuego, en “Victoriano Segura”, es esa especie de “Dios viviente y pensante” que en otras palabras podemos llamar “Complejo de Empédocles”.

4.6. “Revolución” y “Lucero” (*la lucha con la sombra*), una miscelánea de *La Mañosa*.

“**Revolución**”³⁴¹(1933)³⁴²es un relato breve enmarcado por el contexto revolucionario, cuyo eje nodal es la traición.

En el nivel diegético, Toño, hombre malicioso y compadre de Cholo, convence a éste para enrolarse a las tropas rebeldes con apenas ocho hombres reclutados. Bajo añejas mentiras, Cholo le dice a su esposa, Tonila que debe ir al pueblo para llevar ganado. Ya en la montaña, Cholo sirve de “carne de cañón” a los rebeldes, pues Pirín, hijo de Cholo se encuentra en el bando del gobierno y cuando el enemigo se acerca, Cholo logra divisar a su hijo Pirín, la emoción de volverlo a ver después de mucho tiempo, lo impulsa a tirar el rifle como también a salir corriendo con los “brazos abiertos en cruz”³⁴³ hacia su hijo y gritando su nombre. Toño que logra ver la conmovida escena del

³⁴¹ “Los cuentos “Revolución”, “El cobarde”, “El alzado”, “Chucho”, “Sombras”, entre otros, cuentan las circunstancias de la guerra civil en el campo dominicano, que opone un bando a otro, o a un rebelde al orden o la ley, aún no reconocida como tal”. (Matos, 2002:129).

³⁴² “*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1492, 15 de octubre, 1938, págs. 4, 68”. (Pichardo, 2009:21).

³⁴³ “[...] En la realidad del cristianismo, entran dos factores esenciales: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o “estar sobre la cruz”. En primer lugar, la cruz se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del árbol de la vida paradisíaca. Por ello en la iconografía medieval, la

padre no titubea en apuntar, dispara y mata a traición a su compadre. El disparo también sirve de señal a Deogracia, jefe de la tropa rebelde:

Toño midió la desgracia. Vio muchos soldados volverse hacia el compañero llamado con tanta vehemencia. Y lo calculó: sólo una cosa podía salvar a Deogracia: tiroteo. Pero quiso aprovechar su primer tiro. Cholo, corriendo como loco, estaba ya a diez pasos de las fuerzas. Toño puso toda su alma en apuntar bien. El tiro retumbó entre los árboles como alarido siniestro. Cholo dio media vuelta, sintió sabor a cobre subirle la garganta y crispó las manos (Bosch, 1995:108).

La anécdota del cuento se cierra con el fuego de la soldadesca.

Juan Bosch, en un nivel retórico, contrasta la violencia del fuego con la belleza y la dulzura de la naturaleza: “Cuando iba sentía los oídos llenos ¡Había tantas calandrias y tantos jilgueros entre los árboles!...” (Bosch, 1995: 106).

Pero más allá de la naturaleza regocijada por las aves, está el elemento sagrado, el amor fraternal de Cholo hacia su hijo Pirín. Así, pues, el simbolismo de la montaña y los brazos en forma de cruz de Cholo, configuran la imagen de lo sagrado en el cuento:

La diferencia de significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña deriva, más que de la multiplicidad del sentido, del valor de los componentes esenciales de la idea de montaña: altura, verticalidad, masa, formas. Del primero derivan interpretaciones como la de Teilhard, que asimila montaña a la elevación interna, o transposición espiritual de la idea de ascender [...] Pero el simbolismo más profundo de la montaña es el que le otorga un carácter sagrado, refiriendo la idea de masa, como expresión del ser, y la verticalidad. Como es el caso de la cruz o el árbol cósmico, el emplazamiento de esa montaña, símbolo de un “centro” del mundo. Casi todas las tradiciones tienen ese profundo símbolo [...] Por ello, puede decir Eliade que “la cima de la montaña cósmica no solo es el punto más alto de la tierra, es el ombligo de la tierra, el punto donde comienza la creación (la raíz). El sentido místico de la cima proviene también de que es el punto de unión del cielo y la tierra, centro por el cual pasa el eje del mundo, ligado a tres niveles (y constituyen el foco de la inversión, el punto de intersección de la gigantesca cruz de San Andrés que expresa la relación de los mundos) [...] (Cirlot, 1969: 316-317).

Por otra parte, en *La Mañosa*, los hijos de Dimas son reclutados por el Gobierno; asimismo, los de la vieja Carmita y de otros hombres. En el cuento “Revolución”, los soldados han reclutado al hijo de Cholo, éste como sus compañeros de lucha, antes de ser reclutados por el Gobierno, prefieren pelear contra él: “Yo no voy al monte a pendejada. Hasta que no tumbemos al gobierno” (Bosch, 1995:102), dice Cholo. Pero, muy en el fondo de su ser, sabe que existe la posibilidad de ver a su hijo. Cholo antepone su vida, incluso a su hijo por encima de cualquier ideal revolucionario. El

cruz es representada muchas veces como árbol con nudos y hasta con ramas, a veces en forma de Y, y otras en forma espinosa. Cual acontece con el Árbol de la Vida, la cruz es un “eje del mundo”. Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios [...] Imperfecciones morales, sufrimientos (¿son lo mismo?) son pues, simbolizados por heridas y por cicatrices de hierro y fuego”. (Cirlot, 1969:133).

amor a su hijo Pirín lo lleva a la muerte. Cholo como el padre de Juan Antonio en “El Alzado”, también se inmola por el hijo.

Habrà de decir que en este relato, el fenómeno de la revolución manifiesta, de cara, la violencia del fuego. Mientras que en los cuentos abordados, párrafos arriba, ésta se desvanece por la fuerte presencia de los elementos ya expuestos. Por ejemplo, el recurso de la noche, aquí parece atenuarse.

“Revolución³⁴⁴” se emparenta con *La Mañosa*, pues recordemos que esta novela tiene como contexto histórico las guerras civiles carentes de ideología política en donde se aborda el problema del caudillismo. En “Revolución”, es el movimiento armado sin ningún principio ideológico, cargado de vaguedad que a juzgar por estas imágenes del cuento, advertimos la oscuridad ideológica de los rebeldes: “El universo estaba como lleno de café molido. Cholo no sabía explicarse, pero le parecía que la noche era espesa” (Bosch, 1995:104). “La loma estaba ante ellos como una gran cabeza negra” (Bosch, 1995:105); en esta última, la metáfora en “presencia” entrevé el difuso pensamiento de los rebeldes escondidos en la montaña. Así pues, Juan Bosch a través de estas imágenes poéticas de la noche, nos describe el perfil de los rebeldes. De manera semejante, a través de connotaciones poéticas, y en una suerte de claroscuro alude a los soldados: “Eran hombres fornidos. Comenzaban a subir la loma con firmeza imponente. Se les veía casi sin perfiles, medio alumbrados por un sol débil” (Bosch, 1995:107).

En los relatos citados sobre la revolución, se pone de manifiesto no solo los males del país dominicano, sino que la desgracia se torna ontológica, en otras palabras, está la digresión familiar, el enfrentamiento enemigo entre padre e hijo, seguido del desgarrado sentimiento de los seres queridos como es el caso de Cholo por su hijo Pirín. En *La Mañosa*, está la distancia filial, la ira de Dimas hacia sus hijos reclutados, uno de

³⁴⁴“Revolución es un cuento que bien puede leerse junto con El Cobarde y El Alzado. El amor de padre de Cholo, que indiscutiblemente es un hombre resuelto, cuando se enrola en la revuelta de Deogracia contra el Gobierno, no tenía ni la más remota idea con lo que se iba a encontrar [...] Toño comprende que los hombres de Deogracia están perdidos si él no hace algo, por lo cual toma la resolución de provocar un tiroteo para que sus compañeros sean advertidos. Y esa fue la salvación del grupo, con su fusil dispara a Cholo y el ejército abre sobre él una lluvia de disparos que llena de ruidos la montaña”. (De León, 2005: 67).

En “Revolución”, las acciones transcurren rápidas, con dinamismo, recurso que nos recuerda el cuento “La fiesta de las balas” de Martín Luis Guzmán.

ellos convertido en alcohólico; otro ejemplo es el de la vieja Carmita, el desgarrar de las entrañas por no volver a ver a sus hijos.

Por otra parte, Juan Bosch, en “Revolución”, no revela, en un sentido recto de las palabras, la derrota de los rebeldes a manos del Gobierno, sino que la expresa a través de las siguientes imágenes poéticas, acompañadas de algunos símiles: “El día amaneció turbio, como lleno de humo. Abajo, en el valle, parecían estar quemando hojas verdes” (Bosch, 1995:105); “Ya el sol iba metiéndose por entre el humo del amanecer” (Bosch, 1995:106); “A través del humo, Toño le vio caer. Oyó las órdenes. Inmediatamente después, un tiroteo cerrado, como si hubieran querido talar los árboles a balazos” (Bosch, 1995:108); “El humo se hacía tenue. Comenzaban a dibujarse contornos de hombres tirados en tierra y hasta se veían espaldas anchas, manos fuertes apoyadas en el suelo y cabezas crespas” (Bosch, 1995:105). Así, pues, en el discurso narrado, los indicios de la muerte se encarnan con la presencia del humo³⁴⁵, del fuego avasallador en la montaña. De allí la constante del sol como refuerzo ígneo de muerte. Por ejemplo, para referir la muerte de Toño, Bosch emplea estos recursos poéticos: “Toño estaba allí y no estaba. Se le veía la cara como si el sol la estuviera derritiendo” (Bosch, 1995:101); “De improviso Toño se detuvo en seco. Volvió violentamente la cara. Parecía un rostro hecho en bronce, muy sólido, muy muerto”(Bosch, 1995:106). Otro ejemplo, en la metáfora: “cabeza llena de hojas secas”, Bosch alude a la muerte de Cholo, así también con el recurso de la hamaca que lleva consigo para *dormir* y no se separa de ella: “No hizo caso. Sentía la hamaca en el hombro como si alguien llevara una mano puesta en él” (Bosch, 1995:104). Veamos la metáfora de la muerte de Cholo (que se ha puesto en cursivas) y que, a la vez, contextualiza las emociones contraídas por su hijo:

Toño creyó volverse loco. Él vio a Cholo dejar el máuser, mejor dicho, tirarlo lejos de sí. De pronto se incorporó. Tenía la *cabeza llena de hojas secas*. La mirada era de loco; clara, clara. Alzó los brazos y corrió, gritando con acento impresionante:

-¡Pirín! ¡Pirín! (Bosch, 1995:107:108).

³⁴⁵ “Es la antítesis del barro (agua y tierra), por corresponder a los elementos fuego y aire. En algunos folklores se atribuye poder benéfico al humo, al que suponen poseedor de una cualidad mágica para remover y ahuyentar las desgracias del hombre, animales y plantas. De otro lado, la columna de humo es el símbolo del eje valle-montaña, es decir, de la relación entre la tierra y el cielo. En este sentido la columna de humo simboliza el camino de la hoguera hacia su sublimación. Según el alquimista Geber, el humo es el alma separada del cuerpo”. (Cirilot, 1969:253).

“Lucero” (1933),³⁴⁶ *la lucha con la sombra*. Es un relato breve, escrito bajo la estética criollista en cuya técnica narrativa *in extrema res*, la estructura cíclica fragua la historia de José Veras³⁴⁷, personaje de la novela *La Mañosa*, regocijado por la exacerbada ternura de “Lucero”³⁴⁸, su caballo³⁴⁹ a quien vierte más amor que a su propia mujer: “Yo tengo nada más cuatro cosas, manque sea pobrecito: Lucero, mi revólver, mi gallo y mi mujer [...] Y si me fueran a quitar lo mío, nada más quisiera que me dejaran a Lucero” (Bosch, 1995:212).

El hermoso Lucero muere, supuestamente, de “mal de ojo” y José Veras desea su muerte junto al animal, como también la venganza hacia el culpable: “El fantasma de Frosito, dueño anterior del caballo.

³⁴⁶ “En *Puerto Rico Ilustrado* vieron la luz sus cuentos “La negación”, “Revolución”, “La mujer”, “Guaranguaos”, “Lucero”, “Sombras”, “El abuelo”, “Cundito”, “El alzado” y “La verdad”. Todos estos relatos ya habían circulado con anterioridad, pero hasta 1939 Bosch no publicaría cuentos de nueva creación [...]”

“Lucero” aparece en *Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n°1497, 26 de noviembre, 1938, págs. 2, 69, 70. (Pichardo, 2009:21).

³⁴⁷ “¡José Veras! Ladrón, haragán, valiente, simpático, dueño de una vida aventurera y atrayente [...]

Era cuellicorto y cabezón. Tenía bigote copioso, frente estrecha, espesas cejas, la mirada afilada y la boca siempre rota en risas.

Nunca trabajaba y robaba a plena luz. Sin embargo, la propiedad del amigo no tenía mejor celador que él, ni su familia más abnegado enfermero cuando hacía falta; ni río botado ni tiempo de agua ni revoluciones le paraban cuando andaban en diligencias de gente de su querer”. (Bosch, en Bosch C., 2016:65-66). Texto tomado de *La Mañosa*.

³⁴⁸ “Ese es el animal del que se hace un retrato digno. Lucero se detiene, trata de volver la cabeza, baja el pescuezo de repente y cae golpeando el camino con sus rodillas lustrosas y finas. Ese es el final de la montura de José Veras, que cae víctima del maleficio del difunto Frosito, el cual muere en los días de Perico Lázala. José Veras es el propietario de este hermoso caballo llamado Lucero, y para él, este animal es la joya más preciosa que tiene en la tierra. Lucero es codiciado por todos”. (Jorge, 2009: 338).

³⁴⁹ “Su simbolismo muy complejo y, hasta cierto punto, no bien determinado. Para Eliade es un animal ctónico-funerario, mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifiesta, por lo cual los caballos de Neptuno hacen surgir de las ondas marinas labrándolas con su tridente, simbolizan las energías cósmicas que surgen en el Akasha, fuerzas ciegas del caos primigenio [...] Para Diel, el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo. En multitud de ritos antiguos el caballo tiene un papel asignado. Los rodios sacrificaban anualmente al sol una cuadrilla con cuatro caballos, que precipitaban en el mar. Por otro lado, estaba consagrado a Marte y la vista de un caballo se consideraba de guerra. Soñar con un caballo blanco en Alemania o Inglaterra se consideraba presagio de muerte [...] Por otro lado, considerando al caballo como perteneciente a la zona natural, inconsciente, instintiva, no es extraña la creencia en ciertos poderes de adivinación, frecuente en muchos pueblos de la Antigüedad [...] Jung llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la “madre en nosotros”, la intuición del inconsciente. De otro lado, reconoce que el caballo pertenece a las fuerzas inferiores, así como también al agua por lo cual se explica su relación con Plutón y Neptuno. De este carácter mágico del caballo se deriva la creencia de que la herradura trae buena suerte. A causa de su velocidad, los caballos pueden significar el viento y las espumas marinas, así como también al fuego y a la luz. El caballo llega a adquirir sentido cósmico en la Brhadaranyaka Upanishad”. (Cirlot, 1969:117-118).

Como bien se ha señalado, José Veras es un personaje que forma parte de *La Mañosa*. Y, en esa suerte de continuidad, cuyo atributo de nobleza y malicia, de superstición y realidad, incluso con su figura casi de centauro, constriñe una compleja psicología.

A saber, en “Lucero”, el caballo:

Andaba, y nadie veía sus pezuñas menudas en tierra: las llevaba siempre ocultas en el oro del polvo. Su cola ondulaba como río, sin salir de cauce, y era elegante aún llevándola amarrada en trenzas³⁵⁰ con una cinta azul. Su pescuezo brillante estaba siempre arqueado. Su piel...Lucero: ¡Cómo brillaba tu piel al sol!

Tenía en la frente, como calvada en su pelo negruzco, una mancha blanca. Poco más abajo, y a los lados le reventaban llenos de luz.

Es posible que por los caminos reales del Cibao no pase otro animal como aquél (Bosch, 1995:211-212).

Y, en *La Mañosa* se lee: “[...] Estaba ya grandecita, y a la lana había sucedido una piel, brillante, que reflejaba limpiamente la luz” (Bosch, 2016: 30-31).

Como vemos, en ambos animales exalta la desbordada ternura de sus amos. En *La Mañosa*, la de don Pepe; en “Lucero”, la de José Veras, hombre muy querido, en *La Mañosa*, tanto por don Pepe como por su familia, sobre todo por el niño Juan.

En el cuento, Lucero es el caballo robado por José Veras en la novela *La Mañosa*, y al que casi le cuesta la vida por haber dado muerte a su dueño. En la novela, José Veras después de que roba el caballo ya no se vuelve a saber más de él. Pero pongamos un ejemplo de *La Mañosa*:

José Veras venía montando un “melao” que se bebía los vientos. Se detuvo a su lado apenas un segundo para decirle:

-Los hermanos del difunto me vienen pisando el rabo. Acuértese de lo que le dije...A don Pepe, en el Pino.

El cuatrero le vio seguir con rauda carrera. Apenas si pudo decirle, con la voz ahogada por los cascos del caballo:

-¡Adiosito, compadre!

[...] Diba en un melao bonito...

[...] -Sí; ese era. El caballo es robado y él mató a mi hermano (Bosch, 2016: 137).

Y, en “Lucero”, se lee: “Lo que pasa –dijo el viejo insperadamente- es que ahí sale el difunto Frosito, al que mataron en los tiempos de Perico Lazala. Asigún me contaba el

³⁵⁰ “El lazo es la imagen directa de las “ataduras” temporales, de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte”. (Durand, 2004:111).

viejo Félix, fueron unos criminales del Sur, diz que pa robarle el caballo” (Bosch, 1995:216). “Su compadre le vio casi al llegar. Venía a pie. Nada comprendió y sólo atinó a preguntar:

-Adiós... ¿y Lucero?

-Lo ojieron, compadre-dijo una voz rota” (Bosch, 1995:219).

La relación del caballo robado por José Veras en *La Mañosa* (1936), y el cuento “Lucero” (1933), marca la continuidad del personaje en la novela.

Ahora bien, de acuerdo con Jung, en “el avasallador impulso de poder de la sombra”, nuestro personaje José Veras, en *La Mañosa*, no solo “combate” (por su libertad) con el fantasma de la leyenda *Pata de Cajón*, sino que, en “Lucero”, está dispuesto a enfrentarse a su otro enemigo, al fantasma, al difunto Frosito quien, supuestamente, le ha “ojiado” el caballo:

El hombre moreno le vio irse. Pero no pensó que José Veras iba a esperar la noche sentado al lado de las tres cruces y que a la hora de las ánimas iba a atronar el monte con su vozarrón:

-¡Yo estoy aquí, carajo! ¡Salme, muerto! ¡Salme, Frosito, pa que me hagas mal de ojo³⁵¹ a mí también! ¡Sal, pendejo!... (Bosch, 1995:218).

De acuerdo, con Jung, las fuerzas oscuras irrumpen en el individuo, quebrantan la moral e invaden el estadio consciente, lo cual representa, muchas veces, sufrimiento, angustia y una espantosa aniquilación (2002:211): “Estará toda la noche andando. -Pero voy bien montado- terminó José Veras” (Bosch, 1995:213).

Quizá en medio del sufrimiento y del miedo, José Verás logra ver su sombra, el fantasma que le persigue y por eso, en un acto de liberación, está decido a combatir contra esa fuerza avasalladora que es la sombra. De allí que es el único combate que tiene sentido, según Jung: “Pero José Veras se irguió, volvió, rápidamente el rostro y clavó en la loma una mirada más dura y asesina que una bala” (Bosch, 2002:219). Pero según Jung: “Los instintos belicosos del hombre no pueden ser erradicados” (2002:216). Más aún, añade el psicoanalista Jung que en la metáfora de la sombra: “El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra”. La

³⁵¹ “[...] El tema de la brujería nos pone así sobre la pista de que hay realidades que no pueden captarse empírico-racionalmente, pues superan los límites de nuestros sentidos externos y de nuestra racionalidad superficial. En el tema bruñeril la transgresión del empiriorracionalismo es doble, pues nos conformamos a un tema arquetípicamente matriarcal-femenino y naturalístico-mágico con categorías patriarcal-racionalistas (sin caer en la cuenta de que el mito de la razón no es sino el mito de nuestra patriarcal razón occidental, como ha demostrado C. Moya sobre caminos trillados)”. (Ortiz-Osés, 1994: 265)

sombra nos conduce a un angosto y estrecho camino, y si uno está en condición de ver y soportar su propia sombra, saber que la tiene, al menos ha trascendido al inconsciente personal (Maillard, 1992:75).

En este sentido, José Veras, personaje de regia personalidad, tanto en *La Mañosa* como en “*Lucero*”, ha trascendido al inconsciente personal: “Encontrarse con la propia sombra es no solamente encontrarse con la parte del *sí mismo* que corresponde a la historia personal, sino con la constancia- o la revelación-de que detrás de ella se encuentra un rostro original-el nuestro-” (Maillard, 1992:75-76). Así, pues, en términos de Zambrano, José Veras alcanza la categoría “moral”.

4.7. “El Resguardo”, una transversalidad con los cuentos “El Abuelos”, “Chucho” y “Sombras”.

En “El Resguardo” (1939), el sentimiento de amistad es la columna que vertebra el relato. La anécdota es muy simple. Tino de hondos sentimientos y quien “sabe ser amigo”, recibe “el resguardo” (un amuleto de buena suerte) de manos de su amigo Mingo, pero al saber que a éste le hace más falta que a él (porque Mingo había matado a un hombre de familia numerosa), decide regresárselo y por ello siente una gran cumplimiento de amistad, una profunda alegría se apodera de Tino al saber que su amigo ahora sigue “protegido”:

El Resguardo es otro cuento que pudo terminar en un cuento del realismo mágico, y finaliza siendo un cuento dedicado a la amistad, pues el desprendimiento de Mingo al entregar a su amigo el amuleto es un gesto significativo, porque él lo tenía para que le preservara la vida; pero la actitud de Tino de devolver al amigo el resguardo, unido a la decisión de no ir a su casa, entraña el inicio de una amistad entrañable (De León, 2005: 66).

“El Resguardo” pone de manifiesto una vez más la superstición dominicana, la mentalidad aldeana de los personajes; pero ante cualquier idiosincrasia, Juan Bosch antepone el sentimiento real de la amistad. De allí que, en “Sombras”, la alianza de amistad entre Telo y Minguito (éste, perseguido por el ejército) lleva a la muerte al primero. Por ejemplo, en “Chucho”, Mingo parece ser un posible delator del perseguido Chucho. En “El Abuelo”, Nico mata a Minguito, hombre de nobles sentimientos.

Así, pues, el personaje Mingo parece ser, en la narrativa boschiana, un personaje transversal con diferentes máscaras. Tanto en “El abuelo” como en “El Resguardo”, soterradamente, se encuentra la muerte por una pasión amorosa.

En “El Resguardo”, la constante del sol configura las imágenes poéticas de la compartida desdicha amorosa de los amigos hasta contemplar la “nostalgia de la soledad” de cada uno de ellos: “Estaban ellos dos solos entre el cielo y la tierra. A la distancia, remotas, las lomas” (Bosch, 2005:66); “Ardía el sol de fuego sobre todas las cosas” (Bosch, 1995: 64); “Échese allí si le pica el sol” (Bosch, 1995:64); “Tino vio cómo aquellos ojos que siempre habían sido duros, fieros y concentrados, empezaron a enrojecer. Tal vez el sol” (Bosch, 2005:66); “El sol alargaba su sombra en el camino” (Bosch, 2005:67).

4.8. La imagen poética en “Camino Real”, un arquetipo del laberinto

“Camino Real”³⁵², cuento publicado en 1933³⁵³, tiene como eje central la amistad, aunque a juzgar por los hilos narrativos de la anécdota, Juan Bosch describe la difícil vida del peón dominicano, los males de injusticia y de miseria que el hombre del campo padece. El abismo de las carencias frente al hombre de la ciudad envuelve a la narración en un tajante binarismo de civilización y barbarie.

Juan Bosch alza la voz de la injusticia del amo ante el peón que trabaja en la inmundicia, incansablemente, a cambio de un bajo salario. A propósito, este cuento, por el discurso del hacendado, el amo injusto y abusivo, paradójicamente, se llama don Justo. A este universo narrativo, le siguen otros bajo la huella de la injusticia del amo. Por ejemplo, “El amo”, “Los vengadores” y “El difunto Estaba Vivo”. En este último

³⁵² “*Camino Real* se ha tomado como paradigma explicativo y condensador del resto de su cuentística campesina. El relato, tejido en clave autobiográfica el personaje principal se llama Juan y vive en la Vega permite que el narrador testigo y el autor se confundan y aparezcan en el texto bajo una misma voz. Las largas y continuas intrusiones manifiestan, en cierto modo, la dificultad con la que se encuentra Bosch para desligarse de su personaje. Todo ello provoca daños explícitos en la estructura narrativa”. (Pichardo, 2009:309). De acuerdo con la autora, cabría agregar que es un cuento que no termina de cuajar si atendemos a la propia teoría del cuento de Juan Bosch en donde afirma que el “cuento no puede construirse sobre más de un hecho” (Bosch, 1967: 9). Y “Camino Real” vacila, precisamente, en la temática, pues no sabemos con exactitud si el eje principal es la amistad o la explotación del campesino dominicano.

El mismo Juan Bosch argumenta en su teoría: “[...] si el cuentista está dirigiéndose a los hechos; en ese caso la marcha será zigzagueante, la línea no podrá ser recta, lo que el cuentista tendrá al final será una página confusa, sin carácter; cualquier cosa, pero no un cuento”. (1967:10). De allí que, “Camino Real”, a juzgar por su estructura narrativa, carece de la línea recta de un buen cuento.

³⁵³ “En el 50 aniversario de *Camino real*” (1983), en una reunión de homenaje por el medio siglo de vida de su primer libro de cuentos, Bosch estableció, en 1983, que fue transformándose en escritor a partir o mediante el trabajo de escritura, en el sentido de que el trabajo hace al hombre. Luego de declarar que comenzó a escribir cuentos a máquina a los nueve años de edad, establece que todos los cuentos escritos no eran realmente obra suya. “Me los proporcionaba el pueblo dominicano, que en esa época era un pueblo eminentemente campesino”. Era un período en que el campesino, dice Bosch, estaba dominado por la naturaleza física y la naturaleza social en la cual habitaba”. (Jofré, 2012: 50).

relato, figura el personaje la negra María de oficio cocinera. Don Pablo de la Mota, el amo, parece ser más humano con ella. En cambio en “Camino Real”³⁵⁴, la cocinera, la negra María al igual que los peones realiza interminables tareas domésticas y extradomésticas. Ella representa la continuidad de las vejaciones del hombre pobre frente al poderoso.

Por ejemplo, en “Los vengadores”³⁵⁵, también se presenta la relación hostil entre amo y peón. En el cuento “Los vengadores”, el amo, el viejo Mendo³⁵⁶ es “un lector incansable”, nos dice el narrador. Es como don Justo. Pero en “Los vengadores”, el peón humillado, Casimiro, hace justicia con su propia mano³⁵⁷. Mata a cuchilladas a don Mendo.

En “Camino Real”³⁵⁸, la amistad entre Floro y Juan es lo único que tiene sentido en medio de la injusticia y la miseria. A ambos personajes la casualidad los lleva a encontrarse en un camino y la corriente de simpatía se cruza entre ellos. El primero es de Tavera (personaje que por su nombre se asemeja a Florencio, que también es del mismo lugar en “Dos pesos de agua”). El segundo es de la Vega, lo que no deja la menor duda de que se trata de Juan Bosch³⁵⁹ y al parecer, en el cuento, figura tanto como autor

³⁵⁴“La importancia que le di a “La mujer” como acontecimiento decisivo en mi vida fue lo que me llevó a iniciar con ese cuento el primero de mis libros, el llamado *Camino Real*, impreso en La Vega, en la imprenta de don Ramón Ramos [...] Lo lógico habría sido que el cuento “Camino real”, el último de ese libro, hubiera sido el primero, pero para mí tenía que ser “La mujer”, porque ese fue el que me señaló el camino que debía seguir en la vida de escritos si pretendía serlo”. (Bosch, en Bosch C., 2016: 79).

³⁵⁵ “Repertorio Americano (San José), 21 de mayo de 1932”. (Vargas, 2009:189).

³⁵⁶ En “La Pulpería”, también aparece un personaje que se llama Mendo (un viejo), pero de nobles sentimientos.

³⁵⁷ El cuento “Los vengadores” a través de la presencia de la mano nos ofrece un matiz fantástico. Veamos este ejemplo: “La mano siguió hasta siempre, inexorable” (Bosch, en Vargas, 2009: 189). Evidentemente, “Los vengadores” es un relato de intertextualidad con “Los amos”, “Camino Real” y “El Difunto Estaba Vivo”. Recordemos que para Rosario Candelier este último relato se asocia con “La mano” de Maupassant. A su vez, éste con “Los vengadores”.

³⁵⁸ “*La Mañosa*, *Camino real*, “Dos pesos de agua”, “Todo un hombre”, “Los amos”, “El funeral”, “La nochebuena de Encarnación Mendoza”, y “El socio” reflejan el dominio del autor del medio donde crea y sitúa a los personajes. Tanto en el orden del escenario como de los mismos personajes”. (Gutiérrez, 2005: 47).

³⁵⁹ En *La Mañosa*, la casa está pegada a un camino. José Veras, amigo de la familia y criminal, roba un caballo y huye. En “Camino Real”, Floro, que también es un criminal, roba un caballo por la amistad de Juan. En este cuento, se alude a un caballo “para hacer una diligencia oficial” el cual es devuelto en malas condiciones. En *La Mañosa*, sucede lo mismo, pero se trata de una mula. El mismo Floro dice que amansa hasta al Enemigo Malo; en *La Mañosa*, “el Enemigo Malo” se refiere a la culebra. Así, pues, la intertextualidad interna parece allanar a ambos relatos.

y narrador-protagonista a la vez. Juan y Floro consiguen trabajo en la finca de don Justo donde allá todo es duro trabajo y sin perspectivas de una vida digna. Juan descubre que don Justo es un lector y que tiene una pequeña biblioteca y, con mucha timidez, logra sacar- en préstamo- algunos libros y revistas. En el dormitorio (casi establo) destinado para todos los peones, después del arduo trabajo de ordeñador y al que se le suma Prieto y lo llega a querer como a un hermano al igual que a Floro, Juan lee por las noches ante los peones analfabetos y, quizá por contagio, algunos de ellos se conforman aunque sea solo con ver ilustraciones. Juan logra, tras sus enseñanzas acompañadas de discursos de denuncia social (aquí asoma su vocación del profesor Bosch), que el niño Liquito y Floro aprendan a escribir su nombre. Don Justo descubre que Juan ha ido instruyendo a los peones y eso le disgusta tanto que echa a Juan de la finca. Floro que todo lo escucha como también los peones, roba el caballo máspreciado de don Justo con el fin de venderlo y darle el dinero a su amigo Juan, porque considera que ese no es lugar para él. Don Justo que le tenía buena estima a Juan lo trata, junto con Floro, de ladrón. Floro, joven de carácter firme, le grita a la cara de don Justo que es más ladrón él, por lo que la ofensa tiene doble castigo, primero un golpe y luego la cárcel. Tiempo después, en otro camino del Cibao vuelven a encontrarse los amigos.

“Camino Real”³⁶⁰ es la muestra cabal del sentimiento de amistad, en donde no existen clases sociales, ni intelectuales, solo la amistad. Pero el relato, en abigarrado discurso, muestra también la miseria y la injusticia del campesino:

Bosch inaugura una poética y una política de los caminos a través de mirar, a partir de *Camino real*. Mirada y camino son inseparables. Ambos elementos se conjugan para librarnos su intuición, la visión, a menudo angustiada, de un mundo que él observa e interpela, descodificándolo visualmente, pero orientado por una intención ética y moral (Matos, 2009:130).

En “Camino Real”, con el recurso de las imágenes literarias, Juan Bosch expresa el universo laberíntico de los personajes.

Ahora bien, para Bachelard, un estudio más completo sobre la concepción del laberinto comprendería tanto la vida nocturna como la despierta, ya que esta última “nos enmascara las realidades oníricas profundas” (2006:235). En este sentido, en “Camino

³⁶⁰ “18 cuentos conforman este primer libro de Bosch [...]”

Camino Real constituye una verdadera fiesta de la ruralía dominicana, con los agravios añejos que cargan nuestros campesinos sobre sus hombros; con los sentimientos de sus habitantes soñadores y supersticiosos; con las emotividades de sus espíritus sencillos y sanos; con la sencillez de una vida marcada por los actos lineales de la vida rural; con la grandeza de un paisaje evocador y la trascendencia de vivencias de invaluable significación histórica, social y literaria”. (Lantigua, 2003: 221).

Real” las caras del día y la noche se corresponden en las dimensiones laberínticas, pues como diría Bachelard:

El desasosiego de un viajero que no encuentra su camino en una campiña entrecruzada de caminos y la confusión de un visitante perdido en la gran ciudad parecen proporcionar la materia emotiva de todas las angustias del laberinto de los sueños. Desde esta óptica, bastaría con acentuar las penalidades para obtener angustias (2006:235).

Si bien es cierto que “el laberinto expresa el mundo existencial, el peregrinaje en busca del centro”, entonces nuestro autor dominicano ha puesto en el punto de la balanza de un cuento criollista, el desasosiego del hombre rural que camina, peregrina, pero que no encuentra el centro. La angustia existencial de la pobreza y del hambre lo invade. Quizá en el ejemplo que va de principio a fin del cuento, se ilustre mejor la idea:

Cuando terminó la cosecha de tabaco, con la perspectiva de tiempo de agua por delante, decidí ir hacia otra tierra en busca de trabajo. En el camino de Los Higos me alcanzó un hombre que andaba de prisa. Llevaba machete al cinto, una hamaca doblada al hombro y otro pequeño bulto en la mano derecha [...]

-Deberíamos andar juntos...

-¡Claro!-dije.

Y ya fuimos dos voces y cuatro pies para pelear aquel camino tan indiferente y tan retorcido.

[...] Después sin regateos, bajo una jabilla, abrió su bulto rojo me tendió casabe y carne salada. No sabía quién era yo ni le importaba. Probablemente esa misma tarde, a ser necesario, hubiera dado gustoso la vida por defender la mía (Bosch, 1995:249-250).

[...] Somos pocos los hombres que hollamos estos caminos en busca de trabajo, porque son contados los cibaños que no tienen fundo; además, no abundan las grandes fincas. Por eso dos hombres que buscan trabajo pueden encontrarse un día, aunque el Cibao sea grande y rico, aunque hayan estado años sin verse, aunque la cárcel le haya podrido a uno un buen trozo de la vida.

Floro y yo estamos aquí, bajo la jabilla desde la que caen gotas pesadas y sonoras (Bosch, 1995: 279).

En “Camino Real”, los caminos se bifurcan y se retuercen hasta dejar ver la angustia de los personajes, el arquetipo del laberinto. Empero, más allá de la desazón aparece como una gallardía, la entrañable amistad entre Juan y Floro. “Camino Real” además de ser cuento de corte existencialista, goza de una estructura cíclica.

De acuerdo con Bachelard, el sueño laberíntico acumula la angustia de un pasado de sufrimiento, y a la vez de un porvenir aciago, es decir, el ser queda atrapado entre el pasado y el futuro. Preso de un camino (2006:238). Así, en la imagen que sigue, Juan, nuestro protagonista vive preso del camino:

-¿Por qué está usted aquí, Juan?

Yo no hubiera querido contestarle; pero la noche, las estrellas allá arriba, la brisa cargada de olores que doblaba las yerbas en el potrero... ¡qué sé yo cuántas cosas más!, me obligaron.

Hablaba en voz baja, metido en mis recuerdos. Mi voz me sonaba rara, como si una emoción contenida me cerrará la garganta. Yo era, esa noche, como un árbol del camino, las hojas abiertas a todos los vientos, dueño del paisaje; un árbol de esos que se duermen cuando llueve y se rizan al sol mañanero (Bosch, 1995:272).

En “Camino Real”, el universo de imágenes de sombras elucida el simbolismo de la opresión social en la que viven los peones de la finca de don Justo: “Las rendijas anchas, por donde nos entraba el sol, estaban cubiertas de telarañas³⁶¹” [...] “La noche entraba de pronto, como un murciélago³⁶² inmenso y silencioso” (Bosch, 1995: 260-262). No menos, a renglón seguido, también se vislumbra la imagen poética de las sombras: “Había una agradable penumbra en la habitación. Yo distinguía bien el pedazo de sala que tenía enfrente; no así los rincones de la izquierda, envueltos en sombras” (Bosch, 1995:264):

La oscuridad³⁶³ del rincón³⁶⁴ que yo veía se iba haciendo más espesa y empezaba a invadir el cuadro de luz que entraba por la puerta abierta en cuyo vano estaba yo de pie, con el sombrero de cana entre las manos. Don Justo parecía también una sombra, algo de otro mundo con las lucecillas de sus ojos interrogando, alto, la camisa blanca impecable, los brazos colgantes, las manos oscuras inmóviles junto a las piernas, la cara corroída por la penumbra y la pelamen blanca (Bosch, 1995:265).

Desde esta óptica, en la dialéctica del arquetipo del laberinto, el inconsciente invade lo humano. A saber, para Bachelard: “somos seres *profundos*. Nos escondemos bajo

³⁶¹ “Aparte de su relación con la araña, su simbolismo es el mismo que el del tejido en general. Por su forma espiral presenta también la idea de creación y desenvolvimiento, de rueda y de centro. Pero en éste, espera la destrucción y la agresión. La telaraña con la araña en medio simboliza, pues, lo mismo que la Medusa Gorgona representada en el centro de algunos mosaicos: es el torbellino devorador. Probablemente un símbolo de intuición negativa del universo, que ve el mal no solo en la periferia de la rueda de las transformaciones, sino en su propio centro, es decir, en su origen Noción gnóstica”. (Cirlot, 1969:433).

³⁶² “El murciélago es el que más ha contribuido a incrustar en la imaginación de los crédulos mortales los mitos más o menos fabulosos del hipógrifo, el grifo, el dragón, la quimera”. Observemos con cuidado que el optimismo fourierista de Toussenel permite a la vez afirmar la creación de la sílfide por Dios y acusar de credulidad a los hombres angustiados que hablan del hipógrifo y de la quimera [...] Para la imaginación aérea bien dinamizada, todo lo que se *eleva* despierta al ser, participa del ser. Y, a la inversa, todo lo que se rebaja, se dispersa en vanas sombras, participa en la nada. *La valoración decide el ser*: he ahí uno de los grandes principios de lo Imaginario”. (Bachelard, 1958: 97).

³⁶³ “Oberholzer, que estudió la universalidad del impacto del negro y su constancia, incluso entre los primitivos de Insulindia, le atribuye el valor sintomático muy general de la “angustia de la angustia”. Nos enfrentaríamos aquí con la esencia pura del fenómeno de angustia” (Durand, 2004:94).

³⁶⁴ “[...] El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo”. (Bachelard, 1975: 171).

superficies, bajo apariencias, bajo máscaras³⁶⁵, pero no estamos solamente ocultos para los demás; estamos ocultos para nosotros mismos” (2006:289). En síntesis, para Juan Bosch las sombras son atributo de la realidad, y bajo este espécimen los personajes se mueven angustiados, extraviados de sí mismos, en la oscuridad interior.

Por ejemplo, en el pasaje que más abajo veremos, el sueño altera la realidad del *soñador enlaberintado*. El sueño desvela la metáfora de la verdad: “las imágenes reúnen el mundo de la vida del sueño y el mundo de la vida despierta (Bachelard, 2006:254). Mientras que para Jung:

Los sueños son el producto natural de la actividad psíquica inconsciente. Sabemos desde hace tiempo que existe una relación biológica entre los procesos inconscientes y la actividad de la mente consciente. Puede descubrirse esta relación como una compensación, lo cual quiere decir que cuando se produce alguna deficiencia en la conciencia- tal como exageración, unilateralidad o fallo de una función- se equilibra mediante el correspondiente proceso inconsciente (2002:210).

A continuación, se presenta la imagen onírica:

Esa noche soñé con millares de hombrecillos, abrumados bajo el peso de enormes fardos; pasaban lejos de mí, doblegados, y apenas les distinguía los rostros estirados por viejos sufrimientos. Yo estaba amarrado con cadenas, en medio de la gran llanura cruzada por aquellos hombrecillos, y no podía desatarme a pesar del violento deseo que tenía de correr y ayudarles.

-¡Idiotas!- grité- ¡Tirad los fardos!

Y una voz sin entonación salida de todas aquellas bocas, contestó:

-¡Estamos bien así! (Bosch, 1995: 270).

En la vertiente Bachelardiana, sobre el sueño del protagonista podemos decir que: “lo real debe ayudar a vivir un sueño. La realidad es aquí toda nocturna, toda tenebrosa. Bajar al antro es ser llevado por un río negro al laberinto oscuro” (2006:248). Incluso, la imagen onírica parece evocar al mito de la caverna. Los hombres *enlaberintados* en la oscuridad con lánguidas perspectivas de lo luminoso. Y, de acuerdo con Zambrano, los personajes del cuento viven bajo una máscara. Mientras que el soñador- en ese trance- busca el camino de la verdad, los demás, viven *la marcha ciega*: “El hombre vive en su

³⁶⁵ “Zambrano emplea el término <<máscara>> en el sentido de envoltura, presentación más bien de la totalidad del ser humano en su existir. No se trata de encubrimiento ni de ficción (fingir), sino de algo que está en trance de hacerse, de adquirir condiciones <<éticas>> que la búsqueda de la verdad y el aumento de la conciencia proporcionan-verdad y conciencia que instauran un orden, indican una dirección. Pero también emplea Zambrano el término en otro sentido: la <<máscara de una pasión>> es resultado de la ensoñación o del endiosamiento, pues la persona se hace a través, o mediante, sucesivos errores- sueños o delirios- resultantes de la marcha ciega de un ente cuyo principal anhelo es adquirir un ser al cual cree adivinar fuera de sí (Maillard, 1992:73-74).

realidad como en sueños, y en los sueños todo lo que se quiere se absolutiza. Este es el motivo del <<endiosamiento>>” (Maillard, 1992:74).

En líneas generales, en “Camino Real”, la dialéctica del arquetipo del laberinto, en su retorcido camino, el fenómeno de la angustia franqueará otras fronteras discursivas boschianas. “Camino Real” es quizá la pieza artística que sirve de engrane temático con varias narraciones de Juan Bosch.

4.9. “Bumbo”, una analogía con “Camino Real”

“Bumbo”³⁶⁶ como “Los vencedores” no forma parte de los *Cuentos más que completos de Bosch*, tampoco de la colección de cuentos escritos antes del exilio. Parecieran ser relatos olvidados por la crítica literaria como por las editoriales.

Recordemos que en “Camino Real” la amistad entre Floro y Juan es lo único que tiene sentido en medio de la injusticia y la miseria que se vive en la hacienda de don Justo. En “Bumbo”, las condiciones de los peones son semejantes. Sin embargo, lo que sostiene, fuertemente, a los hombres es el sentimiento entrañable de amistad: Bumbo, Mano y el narrador personaje-testigo. He aquí la relación analógica entre ambas narraciones. Pero en medio del afecto está “el patrón grosero que rompe sin dolor alguna cuerda fraternal tensa a fuerza de sufrimientos y alegrías repartidos” (Bosch, 2009: 202), y ellos terminan por separarse. Así también en “Camino Real”, pero en este último cuento el destino reencuentra a los amigos.

“Bumbo” es una narración de prosa austera, sin embargo, los nobles sentimientos de los personajes le dan calidez al relato.

Bumbo tiene que marcharse porque el patrón lo ha injuriado y su dignidad está por encima del amo. Los amigos lo despiden entre la nostalgia, la pesadumbre de no volverlo a ver y el extravío del ron: “Por primera vez en mi vida se me queman los ojos con lágrimas. Son abundantes, hasta mojar la mesa... El sirviente creará que se ha derramado el ron” (Bosch, 2009:202).

En ambos relatos, el narrador personaje-testigo parece aludir a la presencia de Juan Bosch. En “Camino Real”, el personaje-testigo, amigo de Floro se llama Juan. En “Bumbo”, no tiene nombre, sin embargo, pareciera tratarse de Juan Bosch, pues a

³⁶⁶ “Repertorio Americano (San Juan), 8 de abril de 1933”. (Vargas, 2009: 202).

través del lenguaje cuidado de quien cuenta la historia, pero, sobre todo, por el exacerbado sentimiento de amistad y, por el respeto que representa este sentimiento. Ello desvela un rasgo peculiar de nuestro autor dominicano.

4.10. “Rosa” y *la angustia laberíntica*

El universo narrado describe la sequía del Cibao durante nueve meses. Juan Bosch vuelve al escenario laberíntico de los personajes en este cuento y pone como narrador protagonista a Juan, hombre, que bajo el yugo del fenómeno de la angustia, se debate entre el amor de la joven Rosa, hija del hacendado Amézquita y la libertad fictiva.

Juan, después de recorrer largos caminos del Cibao, regresa a la finca del viejo Amézquita, pero ya no desea seguir siendo peón, ahora desea trabajar sus propias tierras. Don Amézquita, hombre generoso que le tiene buena estima a Juan, y que además desea emparentarlo con su hija, le ofrece tierras para trabajar. Tiempo después, el viejo hacendado muere, y Rosa que había sido huérfana de madre, ahora se ha quedado sola. Sin embargo, la vida con sus impredecibles ironías y sus desencantos, lleva, nuevamente, a Juan a seguir peregrinando por ásperos caminos. O más bien, por decisión propia Juan termina por elegir su destino: “Y me lanzo al camino, por cuyos desniveles corre raudamente el agua sucia” (Bosch, 1997:284).

Por otra parte, para Yvette Jiménez de Báez “la novela *Pedro Páramo* claramente se ubica en el umbral entre la sociedad agrícola y el pasaje a un nuevo tiempo histórico” (1990:224). A saber, en la narrativa de Juan Bosch, esta premisa parece engarzar el verosímil deseo de “un nuevo tiempo histórico” de los personajes de “Rosa”: “Nos envolvía un cielo nítido y el sol se mostraba jocundo, propicio a pensamientos de esperanza. Yo sentía que una felicidad suprema flotaba en el ambiente pero sentía también que a mí no me tocaba para de esa felicidad (Bosch, 1997:273). La utópica realidad instiga las entrañas de Juan. El instinto carnal del protagonista, ese erotismo escondido que según se vislumbra en esta metáfora: “todavía charlaba en la cocina y mi sangre iba apagándose lentamente, llena de Rosa” (Bosch, 1997:252), desvela el deseo por Rosa. Ella en medio del deseo de los hombres que la cortejan, resulta la imposibilidad amorosa. Rosa, el personaje femenino, pareciera encarnar la tierra. No obstante, Juan prefiere seguir luchando por la libertad de “un nuevo tiempo histórico”. En la imagen que sigue, erige su deseo por la tierra: “Yo soñaba con hacer de aquel punto un retiro amable, y ya creía ver las laderas de pendientes imperceptibles

cubiertas por un jardín³⁶⁷ en el que reventaban las dalias rojas y blancas y en que se balanceaban pausadamente las gallardas azucenas³⁶⁸” (Bosch, 1997:258). No menos, el título del cuento, anida el deseo del regreso al paraíso, y en palabras de Eduardo Cirlot, reproducimos literalmente el significado:

La rosa única, es esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro-místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer enamorada y emblema de Venus [...] (1969:392).

Empero, el universo textual de “Rosa”³⁶⁹ (1941) sigue los derroteros laberínticos del camino, auspiciado por la angustia, la miseria, la soledad y la noche. Aquí adelantamos algunas imágenes de las sombras que configuran la opresión social y el sentimiento de angustia del protagonista: “Busqué la sombra de un alero y eché una siesta corta” (Bosch, 1997:272). “Veía la pulpería en sombras y repetía ahogándome [...]” (Bosch, 1997:274):

Por la puerta cruzó la sombra de Rosa. Sentí que de golpe el mundo pesaba sobre mí; el mundo todo, con sus arenillas y sus yerbas, pero también con sus montañas y sus ceibas. No podía resistir la angustia. Rosa, Rosa, Rosa... (Bosch, 1997:270).

Por otra parte, la presencia de la lluvia, a modo de *leitmotiv*, parece ser un personaje más de la historia que enmarca el sentimiento de soledad y la melancolía del protagonista: “La lluvia arrecia. Las ideas tristes, los pensamientos dolorosos nacen en tropel no sé dónde, y me angustian. Oigo el viento pasar por entre los árboles” (Bosch, 1997:283). Pero no solo la presencia de la lluvia pone en vilo a nuestro personaje, sino que en el laberíntico peregrinar, no logra encontrar “su camino” como en los personajes de “Camino Real”. “Rosa” como en otras narraciones de Juan Bosch, el arquetipo del laberinto es un rasgo cardinal. En la sombra de la noche, se mueven los personajes y el fenómeno de la angustia parece ser el perenne sufrimiento, según Bachelard, “El

³⁶⁷ “Es el ámbito en el que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano. Es a la vez un atributo femenino en los emblemas de los siglos XVI y XVII [...] El jardín simbólico, en el que se expresa el simbolismo de diversas plantas, además del de la tierra, el agua, la cerca, el jardinero, etc.” (Cirlot, 1969: 267).

³⁶⁸ “Emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana, especialmente en la medieval, como símbolo y atributo de la Virgen María. Con frecuencia aparece erguida en un vaso o jarrón, símbolo a la vez del principio femenino”. (Cirlot, 1969:103).

³⁶⁹ “En “Rosa” encontramos realidades que estamos seguro de que el autor no ha vivido, pero existe sin embargo, un sentimiento de empatía entre criatura y creador. El Juan de este último cuento es el típico trotacampos de las narraciones anteriores. Tiene los mismos resabios del Juan de “Camino real” y sus mismos soliloquios introspectivos en los que deplora la condición infrahumana en que viven los campesinos dominicanos”. (Valdez, 2010: 111).

sufrimiento imagina siempre los instrumentos de su tortura” (2006:243). Por ejemplo, Juan, el *ser enlabinado*, después de haber tenido una violenta pelea con Inocencio cae en profundo sueño. De acuerdo con Bachelard: “En nuestros sueños, somos a veces una materia laberíntica, una materia que vive estirándose, perdiéndose en sus propios desfiladeros” (2006:236). A continuación, la imagen onírica:

Poco a poco fui sintiendo los ojos duros y empecé a perder el dominio de los sentidos. De pronto vi a Inocencio tendido a mis pies con la cabeza manchada, sin rasgos humanos. Yo caminaba y adónde iba, iba aquel cuerpo de cabeza deshecha. No se movía, pero no me abandonaba. Yo cruzaba el potrero de Amézquita. La noche era oscura y llovía a cántaros. De todo terrón, de todo tronco salía una mano. Yo lograba escapar por pulgadas de ventaja. Llenando el potrero resonaba la voz de Antonio Rosado: “¡Él fue, él fue, él fue!”. Rosa se hincaba frente a un soldado de rostro repugnante y lloraba hablando: “Le doy lo que usted me pida si lo perdona”. Yo no podía con mi terror. Gritaba desesperado, corría ladeándome, huyéndoles a tantas manos. Blandiendo el machete afilado, el viejo Nisio Santos clamaba: “¡No le pongan la mano, no le pongan la mano, sinvergüenzas”. Seguía la noche negra, tan negra como si hubiera sido sólida [...] El viejo Amézquita surgía de entre las sábanas blancas, me miraba con ojos hundidos y horrorizados, y me decía: “Tú fuiste, tú, yo lo sé”. Yo empecé a gritar: “¡Yo no, yo no, yo no!” Entonces Pancholo y Remigio rompían en una risa a la vez sonora y tenebrosa, una risa tan estrambótica que ahogaba todos los ruidos [...] Yo no podía huir. Quería moverme y estaba clavado en el suelo; deseaba dar voces y había enmudecido (Bosch, 1997:277-278).

Así, pues, desde la perspectiva bachelardiana, hay que poner las turbaciones del inconsciente ante las dificultades de la nítida conciencia. Pero condicionados por la angustia laberíntica que nos arrastra a una región nerviosa, “no hallamos nuestro camino” (2006:236). Evidentemente, Juan, tanto en el plano onírico como en el de la realidad, no encuentra su camino. En el mundo soñado, la *dimensión inconsciente* se corresponde, profundamente, con el plano de la realidad. Según Bachelard: “es esa dimensión angustiada la que deben revelarnos las imágenes tan numerosas y tan monótonas de los subterráneos y de los laberintos” (2006:236). La realidad de Juan es nocturna y tenebrosa como la del soñador de “Camino Real”. Para Jung “es el sueño una forma de despertar, por cuanto hace aflorar los contenidos universales desde las profundidades. “Meditar sobre los sueños es volver a uno mismo”, escribe, es ensanchar las fronteras de la conciencia individual, hacer más claro el *sí mismo*. (Maillard, 1992:81). Veamos este ejemplo del cuento: “A la verdad, yo no estaba nervioso; pero si no lo estaba, ¿por qué había soñado lo que soñé unas horas antes? (Bosch, 1997:279). De acuerdo con Jung, “todo proceso psíquico es resultado de contenidos psíquicos anteriores; por tanto, cada parte de la imagen onírica se remonta a contenidos psíquicos precedentes; todo proceso psíquico tiene un sentido y un objetivo propio” (Maillard, 1992:129). Según Jung, el *material onírico* debe ser considerado con seriedad, pues éste

nos puede proporcionar elementos de gran apoyo para la conciencia del individuo, esto es, para el logro de su plenitud como persona (Maillard, 1992:129).

En la narración, el recurso poético de la reduplicación del camino, sirve de refuerzo de los derroteros laberínticos de nuestro personaje. Al parecer estas imágenes elucidan la dialéctica laberíntica: “Camino, camino...Arriba siguen amontonándose nubes negras”. “Camino, camino... A ratos no pienso; sólo me esfuerzo en mirar. ¡Alambres? Los tiento y digo: “Tierra de Amézquita. ¿Por qué no me conmueve pensarlo? Toda la que tenía la ha cambiado ahora por un hoyo estrecho” (Bosch, 1997:281). “Camino, camino...Oigo a mi espalda el ronroneo de la lluvia; distingo el ruido peculiar de las gotas que caen en las hojas [...] El agua viene cantando a mi espalda [...] La lluvia está lavando ya el techo de la casa” (Bosch, 1997:282). Pero la prosopopeya de la lluvia vislumbra la pobre utopía de una “nueva realidad histórica”.

4.11. El desencuentro humano en “Una jíbara en New York” y “El astrólogo”

Juan Bosch bajo el seudónimo de Stephen Hillcock entre 1938 y 1939 publicaría, durante su estancia en Puerto Rico “El astrólogo” y “Una Jíbara en New York”, “El cabo de la legión” y “El dios de la selva” (Pichardo, 2009: 39).

“Una jíbara en New York” (1938) es un relato narrado en un espacio dialógico o, mejor dicho, focalizado por el monólogo. El narrador-personaje testigo³⁷⁰, un neoyorquino, nostálgico que su niñez y su juventud habían sido formadas en Sudamérica; él, desde un bar ruidoso de New York, le cuenta a su amigo, en tono melodramático, la historia trágica de Juanita, la jíbara. Drama que evoca, aunque en contextos disímiles, a “La Muchacha de la Guaira”. A decir verdad, el narrador también es un hombre romántico, pusilánime que vive enamorado de una mujer rica, de “la niña”.

La jíbara es una muchacha bella de semblante lúgubre que evoca la figura romántica latinoamericana decimonónica. Juanita, la jíbara, al morir su madre y la

³⁷⁰ El neoyorquino, bajo la máscara del narrador-personaje testigo, es muy probable de que se trate de Juan Bosch. Recordemos que, precisamente en 1938 sale de su país y el primer lugar de exilio es Puerto Rico, de allí pasa a Cuba, entre otros países de exilio está México. El narrador dice: “después me tocó hacer un viaje a México, y tardé más de siete años en volver (Bosch, 2001: 501). A juzgar por el dato, es muy probable que en el país mexicano haya estado ese tiempo. Por ejemplo, en Juan Bosch, de su estancia en Puerto Rico, aducimos su exilio en las siguientes líneas del cuento: “Después vino la vida, con su tolvanera y sus complicaciones, y me sacó de allí sin que pudiera ver morir a “la niña”. (Bosch, 2001:503).

mujer, “la niña” que la auspició en su educación, decide probar el sueño americano, cuyo destino es New York. Aquí, se reencuentra con nuestro narrador y éste le apoya para conseguir trabajo. Juanita, mujer casta y tierna, en cuyos ojos vierte “una profundidad de siglos” y “la tradición, la raza del trópico, el inmortal espíritu español” (Bosch, 2001:505), conoce a un joven americano que bajo falsos halagos de amor la engaña y la deshonra. La joven Juanita, de sublimes sentimientos, y quien se había enamorado del hombre americano, decide suicidarse ante la afrenta amorosa.

Bosch, en este cuento, pone de relieve el sufrimiento humano de los pueblos latinoamericanos que emigran hacia Estados Unidos. De frente, el encuentro de dos mundos, dos culturas totalmente ajenas, distintas. Nosotros, de herencia española, “de fogoso espíritu latino”, lo que nos distingue como “hispanos americanos de sangre española”, la gracia y la fragilidad que los estadounidenses no poseen, dice Juan Bosch; empero, aún “donde la gente es un tanto primitiva, impulsiva y generosa” (Bosch, 2001:501). Nosotros los hispanos, cerrados; ellos abiertos, fríos e insensibles. “Nos emborrachamos para confesarnos: “-Y ahora, amigo mío, bebamos por el recuerdo de la jíbara. Y por el de la “niña”, que todavía flota en mi vida, amorosamente, plácidamente” (Bosch, 2001:596); ellos para olvidarse [...]. Nosotros somos tristes y sarcástico, ellos alegres y humorísticos. Los norteamericanos quieren comprender; nosotros contemplar [...]” (Paz, 1993:26). Aunque Octavio Paz con estas reflexiones en su ensayo en “El pachuco³⁷¹ y otros extremos”, hondamente, intelectualiza sobre la psicología del mexicano, habrá de notarse que no dista mucho en el terreno de lo psicosocial con los

³⁷¹ “[...] Este estado de espíritu-o de ausencia de espíritu- ha engendrado lo que se ha dado en llamar el “pachuco”. Como es sabido, los “pachucos” son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los “pachucos” no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados [...] El “pachuco” no quiere volver a su origen mexicano; tampoco-al menos en apariencia- desea fundirse en la vida norteamericana”. (Paz, 1993:16).

Así, pues, el “pachuco “niega a la sociedad que lo procede” y en su rebeldía, se oculta tras su peculiar y excéntrico ropaje; se oculta tras su lenguaje. Y, “aunque tengan muchos años de vivir allí, usen la misma ropa, hablen el mismo idioma y sientan vergüenza de su origen, nadie los confundirá con los norteamericanos auténticos [...]

El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo queda el cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe”. (Paz, 2003:17).

rasgos generales de la región del Caribe, en este caso del jíbaro³⁷². A continuación, sirvan de ejemplo estas imágenes poéticas del cuento “Una jíbara en New York”:

Allí estaba Juanita, siempre triste, muy bonita, flor en botón. Cuando llegué a la casa estudiaba un texto escolar y, aunque lo disimulaba muy bien, conservaba en el fondo de los ojos aquel temor del jíbaro a lo externo, a lo civilizado. Era un tipo raro, como una flor extraña en su propia tierra (Bosch, 2001:503).

¡Qué escándalo el de esta música! Desearía ahora el silencio de una playa, con un palmar solitario y, acaso, aunque sería mucho pedir una luna del trópico, roja y enorme sobre el agua” (Bosch, 2001:504).

[...] sí, jíbara; y no se esfuerce en pronunciarla, porque usted no puede hacerlo ni podrá hacerlo nunca nadie que no haya formado su juventud en aquel trópico, bajo el sol tórrido y la luna sangrienta, donde la luz parece hecha por Dios nada más que para alumbrar los ojos tristes de una Juanita (Bosch, 2001:505-506).

En un profundo sentimiento de inferioridad y de soledad: “El sentimiento de soledad, por otra parte, no es una ilusión-como a veces lo es el de inferioridad-sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos. Y de verdad, estamos solos” (Paz, 1993: 22).³⁷³

Por ejemplo, en la novela *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, la figura de Leonardo Barroso encarna la imagen del “pachuco”, la cual refiere Paz. En la novela, Leonardo Barroso es el hombre que no pretende reivindicar su raza, su nacionalidad, su origen, más bien, se avergüenza de ser mexicano³⁷⁴:

Por lo demás, no ha de extrañar que el jíbaro puertorriqueño como el pachuco mexicano, ante el desencuentro humano en una sociedad estadounidense que los niega, los discrimina y los pone al desnudo de la humillación, sobredetermine la tragedia. En esa diáspora latinoamericana, difícilmente habrá una reconciliación social con el país yanqui: “¿No está esta urbe, esta Babilonia altiva, llena de mugre, de miseria moral y física, de hambre y de gangsters? (Bosch, 2001:504). Juanita, la jíbara es víctima del

³⁷² En Puerto Rico, en la actualidad, el término jíbaro (a) se refiere a las personas que nacen en el campo, mestizas descendientes de indígenas; pero tiempo atrás, en un sentido despectivo, era considerado el término para una persona pobre de origen campesino y semianalfabeta. En Cuba, la terminología jíbaro alude a lo salvaje.

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ “Y ahora, cuando Lisandro pasó por la primera clase, don Leonardo lo miró y no se imaginó que era uno de los trabajadores contratados y deseó que todos fueran como este muchacho obrero pero con cara de gente decente, con facciones finas pero un mostachón como de mariachi bien dotado y, caray, menos moreno que el propio Leonardo Barroso. Distinto, se fijó el millonario, un muchacho distinto, ¿no se te hace, Miche? Pero su nuera y su amante se había dormido”. (Fuentes, 2000: 196).

despojo de su idiosincrasia, de su identidad hispana: “—Ya habla inglés, míster- dijo la jíbara, satisfecha del progreso de su hija. Si usted la ve no la conoce” (Bosch, 2001:502); más aún, ella es burlada del sentimiento más sublime, el amor. Las ilusiones de Juanita se desvanecen en el *subway* de New York, es decir, el sueño americano de la jíbara se disipa en el destino trágico, el suicidio bajo la “luna sangrienta” de New York. De ahí que, Paz cite a Novalis: “Cuando soñamos que soñamos está próximo el despertar” (1993: 12).

Por ejemplo, Carlos Fuentes, en su novela, *La frontera de cristal* exhibe el racismo, el sufrimiento, el desencuentro humano, el desamparo de los migrantes mexicanos en el país vecino. *La frontera de cristal* no solo es la separación de México y Estados Unidos, esa segregación racial, cultural, religiosa y lingüística, sino que también contiene las vejaciones de los pueblos de América Latina en el país estadounidense.

Asimismo, Juan Bosch, en “Una jíbara en New York”, ostenta el drama latinoamericano, el desencuentro humano y, bajo las imágenes poéticas del cuento, pone al descubierto el suicidio de la jíbara Juanita. El narrador en una especie de metáfora continuada parece evocar a la *luna roja, la luna sangrienta* que precede la muerte de Juanita en el subterráneo: “*luna del trópico, roja y enorme sobre el agua*” (Bosch, 2001: 504); “sí, jíbara [...] bajo el sol tórrido y la *luna sangrienta*, donde la luz parece hecha por Dios nada más que para alumbrar los ojos tristes de una Juanita” (Bosch, 2001:505-506). [Las cursivas son mías]. Estos indicios poéticos, además de la evocación de la nostalgia del narrador neoyorquino por los países del Sur de América, también registran la connotación poética de la luna roja o sangrienta equiparada con la muerte trágica de Juanita que, en su condición desolada, decide morir en el metro subterráneo: “¿Qué cree usted que le dio valor para esperar, serena, el paso del *subway*? Fue ese espíritu, amigo mío ¡Fue el pasado, amigo mío, el fiero pasado hispano, el que volvió por sus fueros y mandó a Juanita al suicidio! “(Bosch, 2001:505).

No obstante, las ilusiones no son pérdidas cuando se ha visto la luz de la Esperanza:

Recuerdo que en España, durante la guerra, tuve la revelación de “otro hombre” y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia. Sin duda la cercanía de la muerte y la fraternidad de las armas producen, en todos los tiempos y en todos los países, una atmósfera propicia a lo extraordinario, a todo aquello que sobrepasa la condición humana y rompe el círculo de soledad que rodea a cada hombre. Pero en aquellos rostros- rostros obtusos y obstinados, brutales y groseros, semejantes a los que, sin complacencia y con realismo, acaso encarnizado, nos ha dejado la pintura española- había algo como una desesperación esperanzada,

algo muy concreto y al mismo tiempo muy universal. No he visto después rostros parecidos [...] Pensé entonces- y lo sigo pensando- que en aquellos hombres amanecía “otro hombre”. El sueño español- no por español, sino por universal y, al mismo tiempo, por concreto, porque era un sueño de carne y hueso y ojos atónitos- fue luego roto y manchado. Y los rostros que vi han vuelto a ser lo que eran antes de que se apoderase de ellos aquella alborozada seguridad [...] rostros de gente humilde y ruda. Pero su recuerdo no me abandona. Quien ha visto la Esperanza, no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres [...] (Paz, 1993: 30-31).

Por otra parte, **“El astrólogo”**(1938) es un texto donde el sentimiento amoroso se impone ante la desolada realidad. No hay duda de que Juan Bosch nos presenta a la realidad como una sucesión de cambios, por lo que en este relato a diferencia del anterior, se logra el alcance de la felicidad humana: “El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo sino de la nuestra: corremos tras de sombras pero nosotros también somos sombras” (Paz, 1986: 48).

“El astrólogo” la trama se desarrolla en San Juan de Puerto Rico, aunque New York es el escenario del pasado y de la desavenencia amorosa, pues María del Pilar, una muchacha bella y rica que había estado comprometida en matrimonio con Eddy (su compatriota) en esa ciudad estadounidense, después del desengaño amoroso le pide a su padre regresar a su patria, Puerto Rico. Son tres años que ella vive anclada en la melancolía y no desea saber más del amor pasional. Precisamente, la noche de la fiesta que ella ofrece en su casa, Manuel, un amigo de Eddy, le ofrece matrimonio; ella declina a tal proposición porque aún se encuentra enamorada de su antiguo novio. Es el mismo Manuel (tácitamente con Eddy) quien le hace una jugarreta y le propone conocer al clarividente Heinlen, el profesor que le develaría su presente, su pasado y su porvenir. María del Pilar acepta y se deja conducir (como lo había hecho la noche anterior en el baile) por su amigo Manuel hasta el profesor. Entre juegos de magia y a través de una bola de cristal, el profesor Heinlen le habla de su tormentoso pasado amoroso, pero le dice que su antiguo novio dejaría a la mujer con que la traicionó, y le augura su felicidad junto a Eddy. María del Pilar se emociona al escuchar tal predicción y le confiesa que desea volverlo a ver y que lo ama, pero el mago responde que Eddy más. Finalmente, el profesor Heinlen se quita el ropaje y la máscara y queda al descubierto como el amante desafortunado, Eddy. En la “comedia romántica”, cae el telón cuando los amantes abrazan el amor y la historia llega al feliz desenlace: “El arqueólogo, donde el sarcasmo de Bosch ante las preocupaciones vitales del burgués capitalino manifiestan la absurdidad de las mismas” (Pichardo, 2009:359).

Como habíamos visto, anteriormente, en “Una jibara en New York”, evidentemente, no hay perspectivas de felicidad, más bien, se presenta la tragedia

amorosa de Juanita. En “El astrólogo”, el alcance de la felicidad “es una percepción privilegiada”: “Los hombres aspiran a la felicidad y la quieren para siempre. El deseo de belleza, propio del amor; es también deseo de felicidad; y no de la felicidad instantánea y perecedera sino perenne” (Paz, 1993:43); asimismo, Bioy Casares ha señalado que el amor transforma al que lo padece, y es un milagro de sentimiento que enajena y humaniza. Así, en “El astrólogo”, se presenta “un milagro de sentimiento”, el amor logra traspasar las barreras de la otredad y, la desmedida tristeza de María del Pilar, pasa a la pletórica felicidad junto a su amado Eddy: “Un hálito de felicidad suprema invade a la muchacha. Quiere ver a Eddy, desea verlo. Es necesario que lo vea” [...] María del Pilar cree que se ahoga” (Bosch, 2001:498):

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo-sin forma visible que entra por los sentidos- no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera (Paz, 1993: 33).

Por ejemplo, Juan Bosch, a través de la siguiente imagen poética, manifiesta la eroticidad del amor: “-¡Eddy mío! El negro medio desnudo empieza a recoger las cortinas de terciopelo, y el sol del trópico entra a raudales por las ventanas. Allá lejos, el mar azul bambolea incansablemente” (Bosch, 2001:499). En sutil retórica, el sol ardiente del trópico se funde con el movimiento violento y voluptuoso del oleaje de azules aguas del mar caribeño. En este sentido, cabe añadir sobre la dialéctica del amor esto:

El amor es el camino, el ascenso, hacia esa hermosura: va del amor a un cuerpo solo al de dos o más; después, al de todas las formas hermosas y de ellas a las acciones virtuosas; de las acciones a las ideas y de las ideas a la absoluta hermosura. La vida del amante de esta clase de hermosura es la más alta que puede vivirse pues en ella “los ojos del entendimiento comulgan con la hermosura y el hombre procrea no imágenes ni simulacros de belleza sino realidades hermosas”. Y éste es el camino de la inmortalidad (Paz, 1993:45).

[...] La sexualidad es animal; el erotismo es humano [...] El amor es la metáfora final de la sexualidad. Su piedra de fundación es la libertad: el misterio de la persona. No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad. Pero la cadena se rompe en sentido inverso: amor sin erotismo no es amor y erotismo sin sexo es impensable e imposible (Paz, 1993:106).

Como hablábamos líneas arriba, la desdicha de María del Pilar había estado condicionada por la infidelidad de Eddy. Éste, en vísperas de matrimonio, conoce en New York a una joven corista estadounidense y abandona³⁷⁵ a María del Pilar. Como es de notarse, nuevamente, New York sirve de escenario para la desavenencia amorosa, en

³⁷⁵ “El símbolo del abandono corresponde al mismo aspecto que el del “objeto perdido”; ambos son paralelos al de la muerte y la resurrección. Sentirse abandonado es, esencialmente, sentirse abandonado de “dios en nosotros”, del componente eterno del espíritu, proyectándose a una situación existencial ese sentimiento de extravío, que también posee relación con el tema del laberinto”. (Cirlot, 1969: 63).

este caso, es el lugar de desencuentro humano para los emigrantes puertorriqueños. La desdicha amorosa de María del Pilar es motivada por la joven gringa; no obstante, a diferencia del relato anterior, la rubia corista resulta abandonada por Eddy: “Tenían fijada ya la fecha de matrimonio cuando apareció entre ellos una corista del “Chico” y enloqueció al muchacho” (Bosch, 2011:496):

¿Pero la infidelidad no es el pan de cada día de las parejas? Sí lo es y esto prueba que Ibn Hazm, Guinezzelli, Shakespeare y el mismo Stendhal no se equivocaron: el amor es una pasión que todos o casi todos veneran pero que pocos, muy pocos, viven realmente. Admito, claro, que en esto como en todo hay grados y matices. La infidelidad puede ser consentida o no, frecuente u ocasional. La primera, la consentida, si es practicada solamente por una de las partes, ocasiona a la otra graves sufrimientos y penosas humillaciones: su amor no tiene reciprocidad. El infiel es insensible o cruel y en ambos casos incapaz de amar realmente (Paz, 1993: 118).

En “El astrólogo” la infidelidad parece ser ocasional, sin embargo, el sufrimiento y la humillación amorosa hacia María del Pilar, es real, inevitable: “En el espejo luce su rostro levemente trigueño, dulce y triste” (Bosch, 2011:495); “[...] pero todos sus amigos sabían que su inagotable tristeza partía de su tragedia amorosa” (Bosch, 2011:496).

Juan Bosch presenta, en este cuento, al amor como un sentimiento de dolor y dicha, inestable; misterioso, magia del hechizo de los enamorados. El amor, un sentimiento sublime, ardiente, la apuesta por la libertad. A continuación, veamos estas imágenes: “Con las horas crecía la alegría. Las orquestas producían música tropical, sensual y amarga a la vez” (Bosch, 2011:496); “[...] María del Pilar apenas veía. Una sombra alta, envuelta en una manta, con turbante, surgió del fondo y avanzó” (Bosch, 2011: 497); “El mago echó polvos en un brasero, cerca de la bola de cristal, y el humo azulino llenaba la habitación. En frases ininteligibles, el profesor Heinlen empezó a rezar” (Bosch, 2011:498); “María del Pilar seguía bailando. Enloquecido, el cornetín se trepaba a los cocoteros³⁷⁶ y se iba a cantar sobre la mar ancha” (Bosch, 2011: 496).

4.12. “El cabo de la Legión”, “El dios de la selva” y el sentimiento amoroso

Juan Bosch en “El cabo de la Legión” (1938) atisba los derroteros del cosmopolitismo, corriente que “desplazó al criollismo”³⁷⁷. Habrá de recordar que el cuento se publicó en

³⁷⁶ “Según los persas, la palmera simboliza la tierra celeste. Aparece en las monedas de Cartago. También en la iconografía mozárabe y romántica alusiva a temas bíblicos”. (Cirlot, 1969:359).

³⁷⁷ “Si bien es cierto que el criollismo dominó la prosa hispanoamericana entre 1920 y 1945, no es menos cierto que la corriente cosmopolita nunca murió por completo, y que a partir de 1945 desplazó al criollismo en casi todos los países.

1938 en plena efervescencia criollista, sin embargo, “El cabo de la legión” no presenta, en lo más mínimo, tintes criollistas, antes bien, en la prosa de Bosch prefigura ya un cosmopolitismo, al que, posteriormente, Borges, Bioy Casares y Cortázar, esa trilogía de la literatura fantástica argentina, entre otros escritores, harían gala de esta estética. Así, la estilística boschiana cobra bríos que no solo trascienden a su narrativa, sino a otras.

Sobre “El cabo de la Legión” y “El dios de la selva”, Coronada Pichardo Niño argumenta que:

El cabo de la legión y El dios de la selva presentan una temática ambientada en el espionaje y en las acciones bélicas que se estaban dando en esos momentos. También en ellos late la dialéctica entre la realidad latinoamericana y la norteamericana (2009:39).

El universo textual narrado de “El cabo de la Legión”, en medio de un cuadro épico y lírico, esboza un fragmento histórico de la Primera Guerra Mundial. “El cabo de la Legión” cuya situación inicial se remite a la acción bélica entre francés y moros, en donde el narrador-personaje testigo de los hechos (y hombre aventurero), nos cuenta en un giro narrativo que va del presente a la retrospección, la historia de amor, pero también bélico del cabo Albert Luis de Duhamy, hombre de grandes dotes de sensibilidad, de inteligencia y de valentía, que a decir verdad, resulta la figura heroica de la Legión francesa.

La historia personal del cabo Albert Luis de Duhamy está cargada del dramatismo de familia y, al parecer corre, paralelamente, con la de la joven Jeanette. Ambos quedan huérfanos desde muy niños, pero en el caso de Albert Luis de Duhamy la carencia materna es, precisamente, cuando él nace. Ante la muerte de la madre, el general y vizconde de Duhamy, hombre respetable y padre del niño, pone al cuidado de Albert Luis una nodriza, pero solo son ocho años de cuidados y de buen trato para el pequeño, pues ésta muere y deja en desamparo tanto a su pequeña Jeanette de apenas año y medio como a Albert Luis de Duhamy. El padre de éste como recompensa del cariño que la nodriza vertió a su hijo, decide tomar en adopción a la niña. Así, Jeanette crece junto a su “hermano”. Al paso de los años, ya jóvenes, el amor crece también, pero no de “hermanos”, sino de enamorados. El amor pasional. Sin embargo, el

Para el criollista la literatura sirve para interpretar las condiciones políticas, económicas y sociales de su propio país. En cambio el autor cosmopolita se preocupa mucho más por la estética, la psicología y la filosofía, aun cuando trata temas criollistas [...] Frente a la temática criollista, los cosmopolitas se interesan más en el individuo, en la vida urbana y en la fantasía”. (Menton, 1991: 323).

triángulo amoroso se presenta en la familia, el vizconde de Duhamy también se ha enamorado de Jeanette y desea casarse con ella. El hijo al enterarse de voz de su propio padre, y quien quizá por prejuicio o por pusilanimidad no le había confesado su amor a Jeanette decide alejarse de ellos. El cabo Albert Luis de Duhamay, hombre respetable y condecorado por su país francés, herido del alma por su propio padre, busca el tiro de gracia en la Legión y decide reclutarse nuevamente. Allí, una misión peligrosa en Siria lo llevaría a la tienda enemiga del francés Rain-Bej-í “caudillo invencible” y traidor a su patria. Pacta con él y lo toma como prisionero y, nuevamente, los honores se vuelcan hacia él.

Cuatro años después cuando la bandera francesa ondea en pleno desierto para imponer distinciones como para homenajear la memoria de los caídos, en medio de la algarabía patriótica, Luis Alberto vuelve a ver a su padre y éste le dice que no se casó con Jeanette porque ella le confesó que estaba enamorada de él. Al saber esto, el ahora teniente Albert Luis de Duhamay se hincha de emoción y regresa a París junto a su amada.

“El cabo de la Legión” como “El astrólogo”, ambos relatos, aunque en contextos disímiles, tienen el alcance de la felicidad. Parece ser que Juan Bosch, en el primer cuento, ante la inacabable guerra europea antepone el amor, pero no solo el amor pasional, sino también el fraternal. Veamos algunos ejemplos: Rain-Bej-í por amor a sus hijos decide rendirse: “- Te mandé buscar, porque sabía quién eras. Estoy cansado. Hace más de un mes que sueño con mis hijos. El recuerdo de los míos me atormenta” (Bosch, 2011:530). Por ejemplo, el viejo Duhamy ignoraba del amor que su hijo sentía por la joven Jeanette, se aparta de ella a cambio de la felicidad de su hijo: “-Albert; cuánto hemos sufrido. Jeanette te espera todavía, y te ama como ninguna mujer pueda amar” (Bosch, 2011:533):

Su hijo Albert Luis de Duhamy, me encarga de decirle que ha muerto al servicio de la gloriosa bandera de Francia y que su último pensamiento ha sido para usted y su postrera voluntad que sea usted feliz y que su caída no empañe una felicidad a la que tenía derecho usted y ella (Bosch, 2011:513).

El amor pasional tan grande como doloroso de Luis Alberto hubo de ser sacrificado a cambio de la posible felicidad de su padre. En el cuento, el amor fraternal se enlaza, por ejemplo, con “El alzado”. Llama la atención que a los soldados, en “El cabo de la Legión”, Bosch los pinta con un lenguaje cuidado y hasta académico, inteligentes y sensibles como es el caso del cabo Luis Alberto Duhamy, en contraste con la

vulgaridad, el analfabetismo, la bestialidad y hasta la insensibilidad de los soldados de los cuentos criollistas como “Forzados”, “Sombras”, “El Alzado” y “Chucho”.

En Bosch, los personajes femeninos en medio del “infierno sobredantesco” de la guerra europea, aparecen como una “sombra iluminada, llena de candor y dulzura” (Bosch, 2011:522). Los personajes de Bosch tanto en “El cabo de la Legión” como en “El astrólogo” sufren las penas del amor, no obstante, el amor logra traspasar las barreras de la otredad. Es la perspectiva de la felicidad del amor lo que sobrepone a la guerra. El sentimiento amoroso parece atenuar la soledad y la dolorosa lucha de los personajes: “Mientras duró la licencia fue feliz. Pasearon por París, uno del brazo del otro, y los transeúntes se volvían regocijados para verles [...] -¡Bello soldado! ¡Dios lo proteja para que vea la paz!” (Bosch, 2011:221):

En una lucha horrible, a pura bayoneta, peleando hombre a hombre, los boches tuvieron que dejarles sitio a los suavos. Acaban de instalarse cuando notaron ruido en un rincón. Uno de los soldados se lanzó con la bayoneta calada.

-¡Hey!-gritó una voz femenina.

Y cuando salió del heno aquella figurita graciosa, esbelta y pálida de terror, todos se sintieron conmovidos.

[...] -¡No! ¡Sí ya estoy bien! Ahora los voy a besar a todos, para que vean cómo los quiero.

Los hombres reían a más no poder. Al cabo, un romance delicioso se estableció entre el sargento Duhamy y Annie “la del gradero”, como le llamaron siempre (Bosch, 2011:525).

No nos cabe la menor duda de que Juan Bosch, pone de relieve tanto el desencanto como el repudio por la guerra, por ejemplo, el verbo *vomit* revela la desaprobación por la guerra: “De golpe tronó la voz: “¡Fuego!” Y nosotros empezamos a vomitar plomo. Gritos horribles sonaron cerca. Durante más de una hora, estuvimos sosteniendo el fuego, sin un minuto de descanso. Me dolían las manos” (Bosch, 2011:509). Y lo que es peor, la continuidad bélica como una especie de maldición que se refleja en el pequeño nieto del viejo Duhamy. Veamos esta imagen:

-Vengan ustedes; vengan ustedes- invita muy orondo. Cuando nos acercamos a la nursery él, como quien está mostrando un campo de batalla, extiende el dedo. Su nieto está apuñalando briosamente un raído kepis.

El viejo sonríe lleno de orgullo.

-Va a ser un Duhamy- asegura muy serio.

Los jóvenes padres sonríen también, envueltos en grata dulzura (Bosch, 2011:534).

En el cuento, *la resonancia psíquica* contiene el drama bélico de los personajes, ellos viven el trauma de una guerra vivida durante cuatro años: “No me acostumbro- explicó

Henri-. Oigo un autobús y miro temeroso hacia arriba. Ayer estaban maniobrando los aviones. Todavía me asustan. Todos los días me asombro de despertar en una cama, aquí en este París (Bosch, 2011:526). El vacío existencial después de la guerra es como volver al campo de batalla, al desierto sin el enemigo. Los personajes luchan con sus demonios internos, con el miedo metafísico, por lo que no llegan a tener un marco de referencia concreto, más bien, se mueven en la inestabilidad laberíntica: “[...] pienso en la China abatida, en el Japón queriendo extenderse por Manchuria, y decido empezar mañana a hacer mis maletas. Después si no me conviene deserto otra vez. Y estaré desertando hasta que lo haga de la propia vida” (Bosch, 2011:234). Añade el narrador-personaje testigo al final del relato. Y la guerra europea³⁷⁸ concluye con la presencia de Estados Unidos:

Y la guerra no duró mucho. La comida americana, las municiones americanas, los cañones americanos, todo lo que la gente del otro mundo llevó, en millares y millares de piezas, en millones y millones de frascos de medicinas, de ropas, de dineros: todo eso aplastó al germano como si se hubiera tratado de una ofensiva formidable, hecha con inagotables reservas de soldados y cañones (Bosch, 2011:522).

Ahora bien, desde la perspectiva bachelardiana, en la fenomenología de las imágenes, nuestro autor dominicano, a través del espacio dialógico como narrativo, expresa la poética de la luna, la cual se prefigura desde las primeras líneas del cuento:

Hubo luna creciente, y en el desierto se podían alcanzar las más leves figuras hasta distancias enormes. Por culpa de esa luna nos descuidamos [...] Alguno de nosotros pensó en la luna, pero ya estaba perdida en el horizonte lejano. ¡Negra noche de aquel 14 de mayo! (Bosch, 2011:507).

Como quiso el diablo, estuvimos resistiendo hasta que el sol empezó a clarear la inmensa llanura de arena. Con las primeras luces se inició la retirada de la gente de Ben-el-Sulij, y nosotros podíamos ver los albornoces flotando el aire, lejanísimos. Una línea interminable de caballos iba surgiendo del arenal (Bosch, 2011:505).

No ha de extrañar que con este recurso propio de la narrativa boschiana, la luna aparezca con su carga semántica de muerte: “Las sombras de la noche iban cayendo sobre el desierto cuando salimos” (Bosch, 2011:511), y deje entrever que “la simbólica de la luna pertenece a un mundo gobernado por lo femenino y por lo inconsciente [...]” (Neumann, 1994: 57). De suyo, la cita que sigue cabe decir que ya se ha referenciado en

³⁷⁸“La agresión tempestuosa de fuerzas primitivas era más o menos universal. La única diferencia residía en la mentalidad alemana que, debido a la marcada inclinación de los alemanes a la psicología de masas, mostraba una mayor susceptibilidad. Además de esto, la derrota y la difícil situación social reforzaron el instinto gregario en Alemania, de modo que resultaba cada vez más probable que Alemania fuese la primera víctima entre las naciones occidentales, víctima de un movimiento de masas desatado al soliviantarse las fuerzas que dormían en lo inconsciente, dispuestas a romper todas las barreras morales” (Jung, 2002: 210).

otro apartado, sin embargo, se hace necesaria para reforzar la dialéctica del inconsciente en “El cabo de la Legión”, el cual está sobrederminado por la guerra³⁷⁹:

En la fase matriarcal el peso sobre las apariciones del cielo nocturno; es decir, dicha fase representa una psicología de la noche y de la luna, esto es, el mundo solar – diurno de la conciencia está menos acentuado, porque en la fase de la humanidad vive todavía más en lo inconsciente que en la conciencia, y porque todavía no ha efectuado el desarrollo que culmina en la autoconciencia patriarcal.

La luna, independientemente del nivel de desarrollo de la conciencia e independientemente de que aparezca como dominante en la psicología masculina o en la femenina, se encuentra vinculada de un modo esencial con lo femenino (Neumann, 1994: 59-60).

Por consiguiente, al estadio del inconsciente de la condición humana, lo refuerzan otras imágenes del cuento, como se ilustra, a continuación, en la dialéctica de la noche y el día: “Las sombras gobernaban el desierto y se presentía el próximo ataque. Tres hombres esperábamos el ataque con nervios endurecidos” (Bosch, 2011:514). “Vimos cuatro o cinco hombres, tan lejanos que no parecían sino sombras” (p.516). “Aunque estaba oscuro, yo adivinaba quiénes eran mis compañeros [...] Y corrí por entre el tumulto y los albornoces, buscando a tintas una bestia” (p.515): “Poco a poco, la morisma iba retrocediendo para cargar de nuevo. Unos alaridos horrendos subían hasta el oscuro cielo. Los tiros resonaban como cohetes” (p. 515):

El amanecer en el desierto es algo impresionante. Antes de que salga el sol, el cielo se hace blanco como la leche, lívido, mate. Aparecen después grandes manchas rojas, como si la sangre de todos lo que han muerto allí, desde los días de Cartago hasta ahora, se mostrará allá arriba a los ojos de los desesperados caminantes (Bosch, 2011:515).

Empero, en ese universo de las tinieblas, el amor aparece como una luz:

Fue entonces cuando se dio cuenta de que no podía andar como antes, de que no era el hombre aturrido de la trinchera, de que había algo más que el sentimiento de deber y el de la patria en la vida: tenía a su frente una sonrisa maravillosa de mujer, unos ojos negros vivaces, fulgentes y asombrados” (Bosch, 2011:520).

En la dialéctica de las tinieblas, en su *ambivalencia*, la oscuridad ha de recorrer el espacio interior de los personajes bajo el ropaje del albornoz. Es “la noche oscura del alma”, no obstante, la luz como símil del amor acuña la razón de ser en el cuento:

³⁷⁹ “La conservación y el ulterior desarrollo de la civilización dependen de cada individuo, pues es palmario que la conciencia de las masas no ha hecho ningún progreso desde la Primera Guerra Mundial. Sólo se han enriquecido determinadas mentes reflexivas, y su horizonte moral e intelectual se ha ampliado considerablemente gracias a la toma de conciencia, por un lado, del poder inmenso y avasallador del mal y, por otro, del hecho de que la humanidad está en situación de convertirse en su mero instrumento. En cambio, el hombre promedio sigue donde estaba al final de la Primera Guerra Mundial. Resulta meridianamente claro en consecuencia que la inmensa mayoría es incapaz de integrar las fuerzas del orden. Por el contrario, es incluso probable que esas fuerzas asalten a la conciencia y, de improviso y con violencia, la sometan contra nuestra voluntad. Por doquier podemos detectar los primeros síntomas anunciadores: totalitarismo y esclavitud estatal”. (Jung, 2002:212).

Las tinieblas. Símbolo dual y a la vez ambivalente. Se ha hablado de las tinieblas generalmente por oposición a la luz, dando a ésta, como en la mitología fenicia, el valor de “inteligencia cósmica” o emanación divina. Pero el Zóhar (siglo XIII) habla de un fuego negro que es “la luz primordial”. Tal vez por ello han surgido dos concepciones, la primera expresada y la que podría asimilarse a lo “no manifiesto” e inefable. San Gregorio de Nisa enseñó que el verdadero conocimiento de Dios consiste en comprender que es incomprensible, estando envuelto por todas partes, como por tinieblas, por su incomprensibilidad [...] Rudolph Otto en *Lo Santo* así lo testimonia y cita ejemplos de San Juan de la Cruz, que, en la Noche oscura del alma, habla de la oscura contemplación” y dice que lo divino absorbe el alma en “una profunda tiniebla”, y de Gerhard Tersteegen, el cual dijo que la altísima Majestad reside en “oscuro santuario”. Lo tenebroso tal vez aparece aquí como emanación del que contempla, como proyección del que aún pertenece al mundo de la “mezcla” gnóstica (luz y tinieblas), pero la insistencia en el concepto parece aludir a una especial tenebrosidad de lo infinito, tal vez por asimilación de los conceptos místicos de lo Uno como nada [...]

Nagneren Tristán adopta a su concepción casi mística (de religión de “salvación”) del amor la oposición Noche-Día (negro- blanco o, mejor, negro-azul) y para él la oscuridad es el dominio del acceso a la finalidad interior, mientras que la luz es el reino de la dispersión en la multiplicidad mundana (Cirlot, 1969: 446).

En “El cabo de la Legión”, el amor surgido del binarismo luz-tinieblas, se presenta como un recurso de “salvación”. Empero, si atendemos a la concepción de Nagneren Tristán, por ejemplo, en las imágenes: “unos alaridos horrendos subían hasta el *oscuro cielo*”. “Antes de que salga *el sol*, *el cielo* se hace *blanco*” [Las cursivas son mías]. Y si bien es cierto que “lo divino absorbe el alma en “una profunda tiniebla”, entonces la metáfora del “fuego negro” simbolizado en la guerra, es lo que queda al final del relato, en otras palabras, el pequeño hijo de Luis Alberto y Jeanette, viene a representar la continuidad del universo de las tinieblas Así, pues, asistimos a la luminosidad del amor donde aguarda el imperio de lo mundano y la oscuridad:

<<Mas en la vida de una persona humana, por dada que sea a la luz, hay siempre una oscuridad y en ella algo que se esconde; la persona resiste a la luz en los mejores casos tanto como la busca>>. Es la lucha del ser humano entre su afán de ver y su necesidad de ocultarse en los lugares de la no- conciencia original. La luz es, por ello, un destino trágico al que puede renunciar pero cuyo peso no podría eludir: ese padecimiento que tanto la renuncia como la aceptación entrañan (Maillard, 1992:77-78).

Por otra parte, en el cuento “**El Dios de la selva**” (1938), Juan Bosch vuelve la mirada al sentimiento amoroso como en los relatos “El astrólogo” y “El cabo de la Legión”.

“El Dios en la selva” es un cuento que con un carácter fuertemente detectivesco, aborda el tema del espionaje, sin embargo, sorprendentemente, en medio de confusiones y conflictos tanto existenciales como bélicos, aparece el amor del norteamericano John y la carioca Luisa, a quien siempre le habían gustado los estadounidenses. De allí, otra vez, la presencia de New York como escenario ficticio: “-Me encantan los americanos-dijo-.Me encantan. ¡Oh New York! Estoy loca por tener unos meses libres para ir a New York” (Bosch, 2011:548); con la consabida premisa de “El sueño americano”.

El norteamericano Lewis, narrador-protagonista y testigo a la vez de los acontecimientos fabulados entre una dosis de la fantasía carioca y el realismo del yugo portugués, pero acicalado del espionaje bélico, es la figura la clave para dilucidar el nudo narrativo. Lewis, cuyo oficio de espía al servicio de su país en la Segunda Guerra Mundial³⁸⁰, aunque está diseñado bajo la máscara de un importante empresario que ha acumulado riqueza a la sombra de los países latinoamericanos. No obstante, Lewis es un hombre que sabe valorar la amistad, pero las circunstancias de su trabajo lo llevan a quedarse solo:

Estados Unidos no tiene ideología ni tiene amigos, pues como dijo Foster Dulles, que fue Secretario de Estado de ese país durante ocho años, ellos sólo tienen intereses, y su única política consiste en defender esos intereses, pase lo que pase y caiga quien caiga (Bosch, s/f: 259).

Juan Bosch, con extraordinario recurso narrativo, sabe engarzar tanto en sus personajes como en el lector una vacilación imbricada de sospechas, de conjeturas y de traiciones; de casualidades y previsiones. Pero, finalmente, la intriga narrativa se desata y desvela el misterio “del llamado Dios de la Selva”: el agente nazi Rambao, viejo amigo del norteamericano Lewis y ahora su enemigo: “-! Pero amigo Rambao! –casi grité. Él me miró despectivamente, con una sonrisa desdeñosa” (Bosch, 2011:560); y junto a la misión secreta lo acompaña la bella *brasileño-alemana*, Amelia.

Juan Bosch, en este cuento, exhibe el sentimiento amoroso entre el malestar político del espionaje, la mentira y la confusión de los personajes, sin embargo, al parecer John y Luisa quedan atrapados por el amor que: “[...] suele transformar en un segundo, porque él es la razón suprema del hombre” (Bosch, 2011:557). Quizá una languidez amorosa los persigue, a juzgar por las palabras de Luisa: “-¡Oh! me encantan los americanos; no puedo remediarlo [...] -¿Aun un americano tan poco estatuario como John? [...] –Aun. Siempre es americano” (Bosch, 2011:551). El amor, una fantasía más de los amantes.

Por lo demás, el universo narrativo del cuento ofrece la extravagante vida carioca: “el mundo imperioso e imponente” de la samba africana, de la sensualidad de sus mujeres, la lengua “melodiosa” del carioca, pero también el mundo contaminado por la droga de Río de Janeiro:

[...] la voz melodiosa de Amelia, que cantaba una samba llena de exóticos tonos y de insinuantes ritmos, entre los que parecía surgir todo el trópico impetuoso, el trópico de pájaros multicolores, de selvas impresionantes, de ríos portentosos, de mágicas leyendas (Bosch, 2011: 535).

³⁸⁰ La Conferencia de Río de 1942, llamada “III Reunión entre los Ministros de Relaciones Exteriores de las Repúblicas Americanas”, se celebró del 15 al 28 de enero de 1942 en la capital de Brasil. Tras la reunión, Brasil rompe relaciones diplomáticas con los países del Eje (Alemania, Italia y Japón).

Es, precisamente, en Amelia, con su exuberante belleza, donde se sintetiza la escondida selva amazónica, ella que con su sensualidad y provocación femenina, pero también salvaje, guarda el misterio de la mágica leyenda de “El Dios de la selva”. Amelia es la mezcla de civilización y barbarie, es la mestiza, hija del alemán Hans Spietchit que, junto con Rambao, tienen la encomienda secreta para Alemania: “Nada tan impetuoso, tan violento, como el trópico en todas sus manifestaciones” (Bosch, 2011:535).

En líneas generales, la metáfora del título del cuento “El Dios de la selva” desvela a una América fantástica, misteriosa, inventada: “Qué sabe usted de mi amor religioso por este mundo que está medio a descubrir todavía” (Bosch, 2011: 536). El trópico imponente, majestuoso, pero salvaje. El hombre “contagiado por la naturaleza”. Más aún, bajo la falacia sensacionalista de la presa se lee:

El gran naturalista alemán, el Dr. Hans Spietchit, ha logrado apresar al Dios de la Selva. Se considera que quizá no puede conseguir otro ejemplar vivo. Este tiene seis pulgadas de largo, y se cree sea una degeneración del plesiosaurio americano. Su nombre le viene del extraño parecido con un ídolo indio de la civilización agustina [...] (Bosch, 2011:561).

4.13. “El Algarrobo”, una ensoñación de la imagen del árbol

“El Algarrobo”³⁸¹(1933) es un relato criollista que goza de una trama muy simple, pero con estructura cíclica, simétrica, cargada de simbolismos. Un cuento de redonda hechura.

Lico tiene como oficio tumar árboles para sobrevivir a la pobreza Pero esta vez se trata del algarrobo, nada menos que de “el rey del monte” o “el Dios de la selva”, bajo el régimen del eufemismo del título.

Lico después de una larga jornada (de tres días) y dejar preparado el terreno para tumbar el algarrobo, regresa a su casa donde le espera su mujer a punto de dar a luz. El nacimiento de su pequeño hijo al parecer le da fuerza para tumbar el árbol al siguiente día. Lico solo espera el sol y decidido sale a tumbar el algarrobo: “Y el algarrobo era grueso, hasta lo increíble, majestuoso, alto: *el rey del monte era el algarrobo*” (Bosch, 1995: 152). Sin duda alguna, este final del cuento deja entrever la fuerza de la naturaleza sobre el hombre. El poder del árbol.

³⁸¹ “La violencia en contra de la naturaleza ha provocado dos reacciones contrapuestas: la defensa a ultranza de la naturaleza y la justificación de la explotación por el desarrollo industrial. “El algarrobo” presenta un excelente contrapunto entre diversas expresiones de la reproducción de la naturaleza- el nacimiento del bebé que no perturba a Lico- y la “tumba” del algarrobo, que le quita el sueño y lo reta”. (Sang Ben, 2005: 122).

Juan Bosch a través de imágenes literarias, como por ejemplo: “Todavía canta él. Viene cantando, como si eso le ayudara a caminar. Tras los guayabales, aquí a la izquierda, recoge su humildad el techo del bohío” (Bosch, 1995:150), matiza y abriga, por medio del canto, la frustración de la pobreza de Lico. Pero más, este canto elegíaco, en la dialéctica de la imaginación vegetal, es el dolor, el llanto vegetal de los árboles muertos por Lico: “[...] el árbol atormentado, el árbol agitado, el árbol apasionado puede dar imágenes a todas las pasiones humanas” (Bachelard, 1958: 267). La imagen que sigue lo confirma: “El hombre que estaba allá adentro, en el corazón del monte, oía solo dos cantos: el suyo y el del hacha [...] “Aoé, tolaláá...” El canto triste del hombre resonaba en el monte” (Bosch, 1995:149). Imagen que, remotamente, nos recuerda al cuento de Quiroga³⁸² “El hombre muerto”³⁸³.

Por otra parte, en “El Algarrobo”, la imagen poética del fuego, se presenta como una ensoñación de Lico:

La tarde sube las lomas desde la tierra llana; después persiste en levante una pintura rojiza. El hombre piensa que el cielo se quema. En el filo del hacha³⁸⁴ está también el incendio del cielo” [...] A la vuelta se fue Lico a la cocina y encendió fuego; se estuvo allí silencioso y cansado. Veía en sus manos la mancha roja de llama. Tenía frío y hambre (Bosch, 1995:150- 151).

De suyo que, Bachelard arguya sobre la dialéctica de la ensoñación del árbol como el padre del fuego, y la búsqueda de protección del hombre. No obstante, recordemos que Lico ha dado muerte a los árboles durante tres días y ahora pretende hacerlo con el algarrobo:

Otros, en fin, saben, como por instinto, que el árbol es el padre del fuego; sueñan infinitamente en los árboles cálidos donde se prepara la dicha de arder: en los laureles y en el boj que crepitan, en el sarmiento que se retuerce entre las llamas [...] (Bachelard, 1958:254).

³⁸² “Horacio Quiroga fue uno de los iniciadores del criollismo en Hispanoamérica. Sus cuentos, en gran parte, presentan la derrota del hombre ante los peligros de la naturaleza tropical, tema explotado por casi todos los criollistas. Además la obra de Quiroga se caracteriza por una obsesión por la muerte derivada de su propia vida trágica. Inspirado en Edgar Allan Poe, Quiroga luce una gran maestría técnica”. (Menton, 1991: 224). Estas palabras también pueden ser aplicadas a Juan Bosch, pues ambos autores fueron de gran influencia en su obra artística.

³⁸³ El hombre que su propio machete lo mata y en su agonía escucha el silbido del muchacho que todos los días pasa a la misma hora hacia el puerto. En “El Algarrobo”, probablemente el hacha mate a Lico, o tal vez el mismo algarrobo.

³⁸⁴ “Símbolo del poder de la luz. El hacha de guerra tiene un significado equivalente al de la espada, martillo y cruz. Mucho más importante y complejo es el significado del hacha doble, relacionada con el signo tau. El hacha doble aparece en multitud de obras artísticas desde la India hasta Inglaterra, especialmente en la cuenca mediterránea, en África y Creta [...] Se relaciona en la actualidad el hacha doble (*labrys*) con el laberinto (ambos símbolos esenciales del culto cretense). El laberinto expresa el mundo existencial, el peregrinaje en busca del centro [...] El hacha simboliza también la muerte”. (Cirlot, 1969:241-242).

De acuerdo con Durand, en la fenomenología de la imagen, tanto el árbol como el fuego parecen estar dotados de arquetipos circulares:

[...] Puede decirse que tanto a través de la fenomenología del fuego, como a través de la fenomenología del árbol, se capta el pasaje de arquetipo meramente circulares a arquetipos sintéticos que van a instaurar los mitos tan eficaces del progreso y los mesianismos históricos y revolucionarios.

A primera vista, *el árbol* parece venir a ubicarse al lado de otros símbolos vegetales. Por su floración, su fructificación, por la mayor o menor caducidad de las hojas, parece incitar a soñar una vez más con un devenir dramático. Pero el optimismo cíclico parece reforzado en el arquetipo del árbol, pues su verticalidad orientada de un modo irreversible el devenir y el humanismo, de alguna manera, acercándola a la estación vertical significativa de la especie humana. Insensiblemente, la imagen del árbol nos hace pasar de la ensoñación cíclica a la progresista. Hay todo un mesianismo subyacente al simbolismo de las frondas, y todo árbol que retoña o florece es un árbol de Jesé (2004: 347-348).

Si bien es cierto que la ensoñación del árbol sobredetermina la verticalidad y a su vez acoge el devenir dramático, ésta, según el autor, conlleva el destino del hombre. En otras palabras, en ese devenir cíclico del árbol, Lico corre el mismo destino dramático, la muerte. Por lo demás, recordemos que Bosch nos dice que el algarrobo “era grueso, hasta lo increíble, majestuoso, alto”. De allí que, a juicio de Bachelard: “El árbol viene a ofrecer múltiples imágenes para una psicología de la vida vertical” (1958:265). Y, por su verticalidad, por su cosmicidad, el árbol se humaniza, esto es, “se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre” (Bachelard, citado en Durand, 2004:351) Pero pongamos alguna imagen poética de este árbol cósmico que es “El Algarrobo”:

De mañana empezó a tumbar la yaya y a los primeros golpes aletearon los pajaritos. Piaron y se fueron. El hombre, duro, oscuro y desnudo de cintura arriba, los siguió con la vista. Por entre los claros de las hojas había manchas³⁸⁵ azules (Bosch, 1995:149).

De acuerdo con Bachelard, “el árbol poderoso alcanza el cielo”, por consiguiente, el algarrobo, que es “el rey del monte” o “el Dios de la selva”, su poder lo lleva a tocar el cielo que lo convierte en lo sagrado. Según se ilustra en la imagen. En esta vertiente, el árbol es, para Bachelard, una divinidad poderosa que por su potestad parece descansar bajo la sombra del mito vegetal, es decir:

De Gubernatis estudia detenidamente los mitos de los árboles cosmogónicos, de los árboles antropogónicos, de los árboles de la lluvia o de las nubes, de los árboles fálicos. Todos estos mitos nos habitúan a incluir las ideas de grandeza y de poder en las imágenes de nuestro ensueño [...]

Así el árbol poderoso alcanza el cielo, se instala en él y se prologa sin fin [...]

La cosmogonía por el árbol da una impresión de nobleza [...] Es, en realidad, el gran árbol de vida, maravillosamente elaborado, y que se extiende sobre todo el sistema del universo. Suministra cuerpos al género humano por medio de sus ramas; extiende sus raíces a través de todos los mundos, y dispersa en los cielos sus brazos que dan la vida [...] Y siguiendo su vida, se comprendería que puede soñarse que los animales “salen” del vegetal, que el árbol es

³⁸⁵ “[...] Tienen relación con el de las nubes, en cuanto ambos generan figuras ilusorias que pueden ser identificados por procesos de interpretación análogos [...] con frecuencia las manchas están asociadas al paso del tiempo, aluden así a las ideas del transcurso y de la muerte”. (Cirlot, 1969: 314).

verdaderamente su “árbol genealógico”; los animales se mueven en él y en torno de él; cada especie animal tiene su lugar y su destino (1958:270-270).

En el ensueño del mito vegetal, en “El Algarrobo”³⁸⁶, las imágenes poéticas que siguen, llanamente, presentan el sentido de la simétrica estructura del cuento, pero además y, es lo que nos interesa demostrar, conjugan el valor “del gran árbol de la vida” bajo la dialéctica del ensueño. El algarrobo, no solo acuna a los pajaritos³⁸⁷ que vuelan, sino que, en la dialéctica de la fenomenología de la imaginación vegetal, extiende sus raíces, sus ramas, su sombra hasta el pobre bohío de Lico. De allí que: “El árbol antropológico, el árbol de la vida produce seres humanos”, añade Bachelard. Por lo demás, para el soñador Lico:

Su mujer, que se siente mal. Tiene el vientre esponjado y espera...

Lico piensa en la yegua, en la vaca [...]

Lico tiene los ojos abiertos y no ve. Recuerda su vaca joca: un día se fue, despaciosa, los ojos apagados, la barriga hinchada; otro día volvió con su ternero; lo lamía con gran ternura, como quien acaricia (Bosch, 1995:150).

De manera paralela, el narrador omnisciente dice:

Lico vio a su mujer, bajo la sábana roja, con la cabellera³⁸⁸ como una raíz negra regada en la almohada. Ya no tenía el vientre esponjado y el catre parecía pequeño: junto a la madre³⁸⁹ había una cabeza menudita, sin nariz definida, sin ojos definidos, sin boca definida: era como una carita de barro gastada por la lluvia [...]³⁹⁰

Se fue, al hombro el hacha y el sol en el filo. Su hijito tenía color de camino (Bosch, 1995: 151-152).

³⁸⁶ “[...] Un lirismo acendrado de prístina prosapia da el tono de la narración que, en esta oportunidad, invita al lector a espigar en la intimidad mansa y bondadosa de Lico, mulato simple y atlético que, a pesar de la vida exenta de toda comodidad, aislada, dura que es la suya, vida de tumbador de árboles en lo más remoto de la floresta, es sin embargo capaz de sentir refinadas y sutiles emociones de ternura”. (León, 2010: 66).

³⁸⁷ “El árbol es un depósito en vuelo” ¿No está, en efecto, obligado a volver siempre al nido? El árbol es siempre un nido inmenso mecido por los vientos”. (Bachelard, 1958:263).

³⁸⁸ “En un sentido general, los cabellos son una manifestación energética. Su simbolismo se relaciona con el del nivel; es decir, la gran cabellera, por hallarse en la cabeza, simboliza fuerzas superiores [...] Tienen los cabellos un sentido de fertilidad [...] Los cabellos corresponden al elemento fuego; simbolizan el principio de la fuerza primitiva [...] Castaños o negros ratifican ese sentido de energía oscura, terrestre; dorados se identifican con los rayos del sol y con todo el vasto simbolismo solar; los cabellos cobrizos tienen carácter venusiano y demoníaco”. (Cirlot, 1969: 118-119).

³⁸⁹ “La maternidad, tema iconográfico tradicional mejor que símbolo, no deja de poseer un sentido simbólico por la relación madre-naturaleza, tanto en su forma profana como en la sagrada, aunque en ésta, la madre se identifica con la raíz de todas las cosas, con lo que los cabalistas llaman el “aspecto femenino de Dios” o Shekhina”. (Cirlot, 1969:373).

³⁹⁰ “La falta de personalidad de su hijo, la indefinición de sus rasgos y la asociación de todo ello con él mismo, provocan la transformación del personaje que, identificando el color de su hijo con el camino, decide marchar al monte y talar el árbol. El miedo a su propia indefinición, marcado por el nacimiento de un hijo “borroso” que tiene todos sus rasgos, provoca la toma de conciencia de su propio yo, de su propia anonimidad, y le hace reaccionar. La humanización de la naturaleza es constante en el relato, así como su identificación con el hombre de manera que individuo y árbol se unifican, y la tala del algarrobo llega a convertirse en el enfrentamiento del hombre consigo mismo”. (Pichardo, 2009:295).

Juan Bosch presenta una armoniosa analogía de la maternidad entre su mujer y la vaca. Y de acuerdo con Bachelard, en “el árbol genealógico” de la ensoñación vegetal, los animales “salen” de ese universo, como el ternero de la vaca; como el hijo de Lico de las entrañas de la madre: “el hombre es parte de la vida del monte de las entrañas de la naturaleza” (León: 2011). Así, pues, en “El Algarrobo”, el árbol va desde lo fálico hasta lo sagrado; desde lo zoológico hasta lo antropogónico...:

Los bosques futuros se mecen imperceptibles en los bosques vivos. Toda la naturaleza está absorta en los cuidados de su inmensa maternidad [...] el antiguo adagio de la maternidad universal recibe un matiz nuevo: se anima en la vida acunada de las cimas. El bosque no es más que una cuna (Bachelard, 1958:264).

En “El Algarrobo”, como podemos ver en la metáfora en “presencia”, Juan Bosch compara los cabellos de la mujer con las raíces del árbol y además el pequeño hijo de Lico tiene el color vegetal, por tanto, será acunado por el árbol, por los brazos de la madre: “El bosque no es más que una cuna [...] El bosque vivo mece al bosque futuro (Bachelard, 1958: 264). Razón para decir que, en “El Algarrobo” estamos frente a un árbol humanizado, cósmico. “El Algarrobo” *proyecta el universo vegetal*.

4.14. “Un Hombre Virtuoso” y “El espacio onírico”

En “Un Hombre Virtuoso”³⁹¹(1940), “el título del cuento es a todas luces una contradicción y, lo que menos muestra el personaje principal del cuento son virtudes” (Valdez, 2010:198). “Un Hombre Virtuoso”³⁹²por su temática del alcohol pareciera desvincularse del resto de la narrativa boschiana, aunque en una mirada rápida, “La pulpería” podría servir de engrane; más allá, quizá también “La Bella Alma de Don Damián” por el toque fantástico.

La anécdota de este cuento narra la historia de Quin, un hombre solitario, tímido y trabajador que se dedica a hacer baúles. Pero la necesidad del alcohol³⁹³ lo lleva a cada instante a la pulpería a tomarse sus pequeñas dosis de ron. Esta actitud despierta el

³⁹¹ “Un hombre virtuoso” es otra de las narraciones representativas de la calidad literaria de Juan Bosch, sin embargo, si algo puede objetarse a dicho texto, es la debilidad temática del mismo; es ahí donde interviene el talento narrativo de un autor, porque con un tema que no supera la cotidianidad es capaz de impactar al lector. La narración posee además- y ese es otro de los méritos- una estructura circular”. (Valdez, 2010:108).

³⁹² “En *El hombre virtuoso*, precisamente, la pulpería refleja esas connotaciones nocivas. No se describe el lugar pero se nombra como espacio al que acude Quin varias veces a lo largo del día para beber ron”. (Pichardo, 2009: 291).

³⁹³ “El alcohol o agua de vida es agua de fuego, símbolo en consecuencia de los contrarios, de la suma de dos elementos, activo uno y pasivo otro, fluidos y combatientes, creadores y destructores. En especial cuando está encendido, el alcohol simboliza uno de los grandes arcanos de la naturaleza; por esto ha podido decir justamente Bachelard que en su ignición “parece que el agua femenina haya perdido todo poder, entregándose delirante a su dueño al fuego”. (Cirlot, 1969:75).

morbo de su vecino don Juan Ramón, quien lo acecha sigilosamente y en exceso hasta llegar a descubrir el vicio de Quin. Don Juan Ramón tras una perorata sobre lo nocivo del alcohol, intimida al pobre e ingenuo Quin. Éste se abstiene de beber, le sobreviene una depresión y muere: “¡Un vasito, uno solo!” (Bosch, 1997:114):

El fatalismo y la desgracia a que están sometidos los personajes de Chéjov, parecen estar presentes en los cuentos de Juan Bosch. Hay una especie de vasos comunicantes entre los personajes de uno y otro autor, que en ocasiones obligan a una correspondencia entre ellos y hacen parecer que sus aspiraciones son las mismas (Valdez, 2010:197).

Ahora bien, de acuerdo con Bachelard, en el espacio onírico una vez que entramos en el sueño, inmediatamente el espacio se amortigua y se duerme antes que nosotros. El espacio va perdiendo sus fuerzas de estructura y sus coherencias geométricas. Por tanto, ese lugar que habitamos en las horas del sueño carece de de lejanía. “Es la síntesis muy cercana de las cosas y de nosotros mismos”. Por ejemplo, cuando soñamos con un objeto, según Bachelard, entramos en él, en una especie de concha. De allí que, nuestro espacio onírico tenga siempre un “coeficiente central”, pues nosotros somos el centro de nuestra experiencia onírica (1985: 194). Para decirlo con las palabras textuales del fenomenólogo de la imaginación:

Desembarazado de los mundos lejanos, de las experiencias telescópicas, devuelto por la noche íntima y concentrada a una existencia primitiva, el hombre en su sueño profundo, encuentra el espacio carnal formador. Tiene los sueños mismos de sus órganos: su cuerpo vive en la simplicidad de sus gérmenes espaciales reparadores, con una voluntad de restituir las formas fundamentales [...] Los sueños serán aumentadores [...]

Entonces las imágenes poseen otro sentido. Son ya sueños de voluntad, esquemas de la voluntad. El espacio se llena de objetos que provocan más de lo que invitan. Ésa es al menos la función de la noche *completa* que conoció la doble y ancha marea, de la noche *sana* que rehace al hombre, que lo pone enteramente nuevo en el umbral de un nuevo día (Bachelard, 1985:196-197).

En “El Hombre Virtuoso”, el sueño de Quin que lo pone en “el umbral del nuevo día”, pulsado por la dialéctica de la muerte, se lee:

Quin sentía sueño, un sueño pesado, que le salía de los huesos, y hubiera querido poder abandonarse a ese sueño. Empezaba a dormirse y de pronto abría los ojos, despavorido. ¡No, no! ¿Cómo dormir, mientras la muerte acechaba? Se le helaría la sangre sin él darse cuenta, se quedaría ahí sin vida...Era insufrible; él no podía sufrir más.

Loa ruidos de la noche crecían desmesuradamente. Las cucarachas se movían dentro de los baúles y parecían un ejército de gusanos³⁹⁴ que llegaba lentamente, en busca de su víctima. El tiempo se retardaba hasta lo imposible. Allí estaba el pulpero sirviendo un vasito. Quin iba a cogerlo, a echárselo a la boca, pero surgían los terribles espíritus, aquellos infernales espíritus, y Quin caía desmayado. La noche era interminable; no tenía fin; jamás acabaría. Ahí, en su catre, Quin se ahogaba.

³⁹⁴ “Claro que para la imaginación, todo ser reptante está emparentado con la serpiente. El gusano, que podría constituir el objeto de una monografía literaria, es con frecuencia un esbozo de reptil. Leyendo a Boehme se podría obtener numerosos ejemplos de contaminación de las imágenes del gusano y la serpiente. Por ejemplo, en la imaginación del fuego nada es más común que las comparaciones entre la llama y la víbora. Boehme habla simplemente de un “gusano hermoso y brillante solamente bajo el destello del fuego”. (Bachelard, 2006: 322).

De golpe despertó lleno de terror. Se había dormido, y ya las luces del día clareaban el aposento (Bosch, 1997:112).

En Quin el miedo metafísico, bajo la ensoñación de la muerte lo llevan al espacio onírico. El espacio onírico de Quin se llena de objetos provocados por el ensueño, con los cuales crea un sueño pesadillesco, una noche *no sana*. Él, en la oscuridad de su cuarto, bajo la ensoñación evoca la imagen de la muerte. Quin se ve bajo la tierra y con la inminente destrucción de su cuerpo por los gusanos: “Los gusanos- millones y millones de malignos gusanos [...]” (Bosch, 1997:112). Esos “espíritus alcohólicos alojados en el estómago” que llama Bosch. Y, que en la fenomenología de la imagen, para Bachelard los gusanos están emparentados con las serpientes: “Las serpientes están en el hombre son el intestino. Tienta, traiciona y castiga” (2006: 303). En síntesis, la ensoñación y el sueño de Quin fragua la imagen del inframundo.

Por lo demás, el alcohol, emparentado con el elemento ígneo, es la llama que atiza a don Juan Ramón para seguir con su olfato de sabueso al joven galeno. El cuento “Un Hombre Virtuoso” es la versión paródica de la virtud:

¡Ah! ¡Cállate! No hable de su vecino, no hable de su mujer, ni de sus superiores, ni tampoco de sus inferiores. Vuelva a sí mismo, alimente la poesía de sus arquetipos, venga a sus raíces. Va usted a dormir. Está precisamente en el plano del sueño que empieza y pronto estará en el plano de los sueños profundos, de los sueños que no serán pesadillas si usted ha dado adecuadamente a los arquetipos la belleza que les conviene (Bachelard, 1985: 220).

4.15. La imagen de la gruta en “Los Últimos Monstruos”³⁹⁵,

De acuerdo con Bachelard, la imagen de la gruta está relacionadas con la imaginación del reposo: “La gruta es un refugio que se sueña interminablemente. Le da un sentido inmediato al *sueño de un reposo protegido*, de un reposo tranquilo (2006: 207).

A saber, en “Los Últimos Monstruos” (1940) después del cataclismo³⁹⁶ solo sobreviven diez hombres (todos desconocidos): “subieron angustiados las laderas de las

³⁹⁵ “Símbolos de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las “potencias no formales”. En el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse- como el volcán en erupción-y surgir por la imagen o la acción monstruosa. Simboliza también, según Diel, una función psíquica en cuanto trastornada: la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras. Son por ello el oponente, el adversario por excelencia del “héroe” y de las “armas” (potencias positivas concedidas al hombre por la divinidad; de ahí el origen misterioso, milagroso o mágico de la mayor parte de las armas usadas por los héroes en los mitos y leyendas). Las armas son, pues, lo contrario de los monstruos. Señala Diel, que, por paradoja, el enemigo quimérico- la perversión, la llamada de la locura o de la maldad *per se* es el fundamental en la vida del hombre. En el aspecto o plano social, el motivo del monstruo que devasta un país simboliza el reinado nefasto de un monarca pervertido tiránico o débil. La lucha contra el monstruo significa el combate por liberar a la conciencia apresada por el inconsciente. La salvación del héroe es la salida del sol, el triunfo de la luz sobre las tinieblas, de la conciencia o del espíritu sobre el magma patético”. (Cirlot, 1969:315).

montañas mientras masas de tierra y de piedras, con árboles y seres vivos, caían formando un estrépito infernal” (Bosch, 1997: 237); posteriormente, algunos fueron devorados ya por un derrisco, ya por los monstruos. Finalmente, solo quedan cinco: tres niños, una mujer y un hombre para poblar la tierra. Ellos tras caminar en la oscuridad y sin tregua, encuentran una cueva y la habitan mientras los últimos monstruos se enfrentan en violenta pelea mortal:

Así empezó la descomunal batalla. Mordiéndose, arrastrándose, chillando y bramando, cambiando golpes que retumbaban en la cueva, los dos monstruos luchaban. Al golpe de las colas los árboles caían tronchados y sus chasquidos sonaban dolientes (Bosch, 1997:243).

Llama la atención que, mientras pelean los monstruos y con sus fuertes golpes retumban la cueva, los niños duermen profundamente y despiertan toda vez que haya terminado la pelea: “A la espalda del hombre y de la mujer se sentía el ronquido de los pequeños que dormían [...]” (Bosch, 1997:242): “El hombre y la mujer siguieron esperando sin moverse, y esperaron tanto que los niños despertaron y gruñeron, acaso de hambre” (Bosch, 1997:244).

En la fenomenología de la imagen, los niños duermen en *reposo tranquilo*. Así, pues, en el sentido bachelardiano, la imagen de la cueva está directamente vinculada con la *imaginación del reposo* de los niños. Además, en la fenomenología del miedo y del terror, la gruta es el refugio de los hombres y de los niños.

Por otra parte, “desde la gruta se ve sin ser visto, y así paradójicamente el agujero negro es una mirada sobre el universo” (Bachelard, 2006:211). En “Los últimos monstruos”, la mujer y el hombre ven el espectáculo monstruoso a través de un ojo de la puerta de piedra de la caverna: “Más y más asombrado cada vez, contemplaba cómo se prolongaba la fantástica lucha y a los penetrantes chillidos de la bestia alada oía responder los bramidos llenos de ira de la otra [...]” (Bosch, 1997:243).

Por lo demás, en el plano del oído y de la vista, en términos bachelardianos, se expone lo siguiente:

En la entrada de la gruta trabaja la imaginación de las voces profundas, la imaginación de las voces subterráneas. Todas las grutas hablan [...]

³⁹⁶“La doctrina de la realidad considera el caos como un estadio inicial ciegamente impulsado hacia un nuevo orden de fenómenos y significaciones [...] En alquimia, el caos se identifica con la primera materia y se considera como una “masa confusa” de la que ha de surgir el *lapis*, que está en relación con el color negro. Se ha identificado también con el inconsciente”. (Cirlot, 1969:124-125).

Por su parte, la catástrofe “símbolo general de un cambio por mutación en proceso, frecuente signo de inicio de una transformación psíquica. El carácter de la catástrofe, el elemento dominante en la misma (huracán, aire; incendio, fuego; diluvio o inundación, agua; terremoto, tierra) matiza secundariamente el símbolo. La modificación que la catástrofe produce en el agente que la padece tiene, naturalmente, una importancia esencial para discernir el carácter positivo o negativo del cambio”. (Cirlot, 1969: 129).

Para un soñador de las voces subterráneas, de las voces sofocadas y lejanas, el oído revela trascendencias; todo un más allá de lo que se puede ver y tocar. Y precisamente D. Lawrence escribió: [el oído puede oír más profundamente de lo que pueden ver los ojos] El oído es entonces el sentido de la noche, y sobre todo el sentido de las más sensibles de las noches: la noche subterránea, noche cerrada, noche de la profundidad, noche de la muerte. En cuanto se está solo en la gruta oscura, se escucha el verdadero silencio [...]

Entregan el más sensible de los ecos, la sensibilidad de los ecos temerosos (2006:216-217).

En este sentido, no cabe la menor duda de que la morada subterránea ofrece todas las *ensoñaciones de la resonancia*, por lo que en “Los Últimos Monstruos”, la gruta no será la excepción. Allí rugen, gruñen, braman y gimen los ecos de las bestias y la furia de ellas acoge el miedo primitivo de los hombres: “El hombre y la mujer se miraron entre sí y gruñeron de miedo” (Bosch, 1997:241):

Pero de pronto se oyó un chillido, tan hondo y tan escalofriante como el bramido de la bestia, y a seguidas golpes secos, como de árboles o de piedras que chocaban. La mujer volvió a mirar al macho y éste le apretó más el bazo [...]

Así empezó la descomunal batalla. Mordiéndose, arrastrándose, chillando y bramando, cambiando golpes que retumbaban en la cueva, los dos monstruos luchaban (Bosch, 1997:242-243).

De acuerdo con Bachelard, los ruidos de la caverna, esos ecos subterráneos, entrañan la furia de las bestias en su expresión más natural: “Cuando la Naturaleza imita lo humano, imita lo *humano imaginado*” (Bachelard, 2006:219).

De aquí que cobre relieve este maravilloso cuento. En “Los Últimos Monstruos”, Juan Bosch con gran técnica narrativa elide la voz humana, es decir, los hombres de la caverna no hablan, sino gruñen, gesticulan, gimen... la voz que habla es *una voz natural*. El cuento es un universo regido por el arquetipo sonoro. No hay voz humana, sino la *voz natural*, la de las bestias y de la naturaleza: “No hablaban sino que emitían gruñidos, rugidos y algunos sonidos guturales. Tenían las piernas torcidas, los brazos largos y las manos enormes; caminaban balanceándose y sólo llevaban cinturones de cuero en la cintura” (Bosch, 1997:238).

Para Bachelard, “las voces de la tierra son consonantes”. Dicho de otro modo: “La palabra de energía y de cólera necesita el temblor del suelo, del eco de la roca, del fragor cavernoso. La voz *cavernosa* se aprende, se profundiza por el consejo de la caverna” (2006: 321). De allí que, para el filósofo francés, la voz cavernosa, rugiente, es la voz de la tierra donde pretendemos *imitar toda la naturaleza*. En el cuento, llama la atención que mientras las bestias pelean, por largo tiempo, el narrador omnisciente dice: “La mujer estaba cansada, fría, agotada, y gemía. Con su maza³⁹⁷ en la mano, el

³⁹⁷“Según Diel, tanto los encantos mágicos como la maza serían símbolos de la animalidad, y de la victoria de Teseo sobre el Minotauro, muerto con un maza de cuero, “no es más que una hazaña

hombre trató de salir a gatas porque el humo que salía del pantano no le permitía ver, y él quería ver” (Bosch, 1997:243). Evidentemente, Bosch ofrece, en esta imagen literaria, el símbolo de la animalidad, reforzado por la maza.

En síntesis, de acuerdo con Bachelard, “para el soñador de la gruta, la gruta es más que una casa, es un ser que responde a nuestra era con la voz, con la mirada, con un aliento. Por lo que la gruta, para Bachelard, no deja de ser un lugar mágico y no ha de sorprendernos “de que siga siendo un arquetipo que actúa en el inconsciente de todos los hombres” (2006:225-226). De suyo que, para Saintyves:

Para él, el mito de la caverna de Platón no es una simple alegoría. La Caverna es un Cosmos. El filósofo aconseja una ascesis de la inteligencia, pero esa ascesis se hace normalmente en el “antro cósmico de las iniciaciones”. La iniciación trabaja precisamente en esa zona de paso de los sueños y de las ideas; la gruta es el escenario en que la luz del día trabaja las tinieblas subterráneas.

En la gruta reina una luz llena de sueño y las sombras proyectadas sobre las paredes son fácilmente comparadas con las visiones del sueño. Pierre-Maxime Schuhl evoca a propósito del *mito de la caverna* de Platón, valores inconscientes más ocultos, más lejanos (citado en Bachelard, 2006:227).

En tanto que para Bachelard, “el soñador tiene apego por los *valores de las cavernas*”, una realidad en un inconsciente. De allí que, la gruta, la casa, el vientre...convergen en la imagen de la profundidad, añade Bachelard.

En “Los últimos Monstruos”, de acuerdo con Bachelard, la gruta es la morada de los hombres primitivos, y esa morada representa la primera y la última. La cual se convierte, al mismo tiempo, en la imagen materna y de la muerte. Por consiguiente: “La sepultura en la caverna es un retorno a la madre. La gruta es la tumba natural, la tumba que prepara la Tierra Madre, la *Mutter-Erde*” (Bachelard, 2006:232).

En “Los Últimos Monstruos”, un cuento casi olvidado por la crítica literaria, ofrece magistralmente un universo sonoro, unificado entre el hombre prehistórico y la naturaleza. En donde la voz humana no existe, sino que los ruidos, los gruñidos... y la ira de las bestias, esa voz natural sustituye la humana. En “Los Últimos Monstruos”, es la voz de la tierra, que el hombre pretende *imitar* con fuerza descomunal a *toda la naturaleza*. En este cuento, evidentemente, nos encontramos frente a una *caverna sonora*. En un mundo subterráneo que goza de las más grotescas ambivalencias que en él se suscitan.

perversa”, una traición a la misión heroica. Por eso Teseo termina miserablemente clavado a la roca infernal”. (Durand, 2004: 170).

En el cuento, a través de la masa, el hombre confirma la muerte de las bestias: “[...] y a medida que comprobaba que ya no vivían su cara se iluminaba con una alegría salvaje, daba gruñidos, saltaba y manoteaba y pegaba con la maza en los cuerpos muertos”. (Bosch, 1997:245).

En “Los Últimos Monstruos”, Juan Bosch esboza una alegoría de los regímenes totalitarios, pero también hace un guiño sonoro con el cuento “La mujer”. Veamos esta imagen literaria: “La lucha era silenciosa. No decían palabras. Sólo se oían los gritos del muchacho y las pisadas violentas (Bosch, 1995:12). En análogo contexto sonoro-animalesco, de “Los Últimos Monstruos” se lee:

Pero de pronto se oyó un chillido, tan hondo y tan escalofriante como el bramido de la bestia, y a seguidas golpes secos, como de los árboles o de piedras que chocaban. La mujer volvió a mirar al macho y éste le apretó más el brazo” (Bosch, 1997:242).³⁹⁸

Por lo demás, para Bachelard, “la gruta acoge los sueños cada vez más terrestres”, por lo que la imagen de la gruta en “Los Últimos Monstruos”, en ella cohabita la Tierra materna: “[...] Después de esto el hombre bajó a buscar piedras³⁹⁹ para fabricar con ellas una vivienda que estuviera a la luz, porque ya no era necesario seguir escondiéndose en las cuevas” (Bosch, 1997: 246).

El universo sonoro de la gruta nos pertenece en la más remota historia ancestral. Es la *caverna sonora* humana bajo la mimesis de los últimos monstruos.

4.16. El simbolismo diairético en “El Cuchillo”

“El Cuchillo” (1933)⁴⁰⁰ tiene como eje nodal el desamor y la soledad. “El Cuchillo”⁴⁰¹ es un breve relato que marca la desilusión y la hostilidad de un hombre después de ser abandonado por su mujer. Él decide vengar su afrenta, pero cuando está a punto de cometer el crimen, matar a Saro, el ahora marido de su exmujer, él reacciona de manera sorprendente, mejor dicho, generoso. Termina otorgando dádivas para su exmujer y su hijo.

El cuento tiene un desenlace sorpresivo, sin embargo, existen marcas textuales que justifican el final lógico que brota de la esencia misma del cuento. Como por ejemplo, cuando el narrador esboza en este paralelismo: “[...] se *trabaja*, no se suda y

³⁹⁸ Ibíd.

³⁹⁹ “La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y de la conformidad consigo mismo. Su dureza y su duración impresionaron a los hombres desde siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes de cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación. La piedra entera simboliza la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la muerte y la derrota. Las piedras caídas del cielo explicaron el origen de la vida. En los volcanes, el aire se transformaba en fuego, éste en agua y el agua en piedra. Por eso la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, su escultura del movimiento esencial. La piedra es la música petrificada de la creación”. (Cirlot, 1969:368).

⁴⁰⁰ “El cuchillo” en *Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1468, 30 de abril, 1938, págs.4,69”. (Pichardo, 2009:21).

⁴⁰¹ “En El Cuchillo se nos entrega el antídoto contra la venganza iniciada en el Abuelo, pues el valor de cuento es el perdón, valor humano que se encuentra sino en peligro de extinción, por lo menos está en vía de la misma, el protagonista tiene un nombre genérico, colectivo: el hombre”. (De León, 2005:70).

se *canta*” (Bosch, 1995:164). “Acarició al rato, con la mano tosca, el mango del cuchillo y pensó: - Me servirá pa *trabajar*...” (Bosch, 1995:167). Así concluye el cuento. [Las cursivas son mías].

Como se ha dicho líneas arriba, el hombre que llevaba consigo encargos, éstos son destinados para la mujer y para el hijo de Saro, en lugar de matarlo:

-Lo voy a dejar huérfano-pensó.

Pero cuando Saro se asomó a la puerta él estaba sereno.

-Vea-dijo sin saber cómo-. En ese paquete hay un túnico pa su mujer y un acordeón pa el muchacho. Eran de mi comadre Ulogia, pero... (Bosch, 1995:167).

Por consiguiente, lo que resulta una carga ontológica para el protagonista: “cuando el becerro está enfermo, con gusanos, se le sigue la huella y se hace la cruz, si el gusano está en el pecho no basta la cruz” (Bosch, 1995:163), al parecer se va disuadiendo el nudo existencial. Pero pongamos dos ejemplos de la imagen literaria: “El camino parecía una sogá larga enredada en las patas del caballo. El hombre no pensaba: iba sereno, con serenidad amarga, pero sabía bien qué haría. Después... ¡Qué contra! ¡Para los hombres de verdad se había hecho la cárcel!” (Bosch, 1995:167). Más abajo, nos dice el narrador omnisciente:

El hombre, desenredando ya con las patas del caballo la sogá larga del camino, sentía en la espalda una brisa cálida y lenta que le empujaba. Acarició al rato, con la mano tosca, el mango del cuchillo y pensó:

-Me servirá pa trabajar (Bosch, 1995:167).⁴⁰²

Juan Bosch con esta imagen poética, desata el nudo del sentimiento de angustia y de hostilidad que ahoga a nuestro personaje. En prodigiosa catarsis, él da regalos en lugar de muerte. El cuento es un canto de esperanza. A pesar de la oscura soledad del hombre, a pesar de su destino marcado por el duro trabajo del campo:

El *honor*, como fundamento de la autoimagen que el hombre dominicano construye de sí mismo, es dramáticamente contrapuesto en el último minuto a la *compasión* (que se concretiza con la cultura occidental por la virtud cristiana de la caridad), ya que ennoblece más que la misma prueba demandada por esas reglas de comportamiento social. Debemos reconocer que el surgimiento de la compasión procede de nuestra naturaleza espiritual, mientras que las exigencias del honor proceden de la convivencia social y de la psicología personal e individual (El valor del honor y la necesidad de la comprensión de su superación por la caridad) (Sang Ben, 2005:65).

Ahora bien, en los arquetipos del *Régimen Diurno* de la fantasía, las armas cortantes, en el plano de la psicología, éstas tendrían una acepción fálica secundaria. Por otro lado, en la idea de justicia, el esquema dicotómico entre el bien y el mal posee primacía. Sin embargo, para Durand: “el simbolismo diairético, muy lejos de excluir la alusión sexual, no hace más que reforzarla”. (2004:166). En razón de que la sexualidad varonil no es

⁴⁰² *Ibíd.*

“doce veces impura”, sino que es símbolo de potencia. Por ejemplo, según Durand, “en las lenguas austroasiáticas, la misma palabra significa “falo” y “laya”, y Przyłuski sugirió que precisamente este mismo vocablo estaría en el origen del sánscrito *langula*, que significa “mango”, “laya” o “cola”, y de *linga*, que simboliza el falo” (2004:166).

En otras palabras, según Durand:

El cuchillo es llamado “cabeza madre de la circuncisión”; y el hecho de desenvainarlo simboliza al purificado que abandona su prepucio. Aunque la operación esté vinculada con un simbolismo sexual del fuego, no dejan de purificarse el cuchillo y el pene mediante lavado antes del acto operatorio, y esto con un agua en la cual se sumergió el hierro de un hacha. El hierro del cuchillo está hecho para “atacar”, “purificar”, el *wanzo*, y gracias al cuchillo, sobre cuya hoja está grabada la imagen del pájaro Taugu-Koroní, la sangre cargada de *wanzo* impuro vuelve a Mouso-Koroni a la tierra [...] (2004: 176-177).

De acuerdo con Durand, evidentemente, en el cuento, el cuchillo, instrumento de muerte, acuña una fuerte connotación fálica⁴⁰³. Según lo confirma esta imagen literaria: “Acarició al rato, con la mano tosca, el *mango* del cuchillo [...]” (Bosch, 1995: 167). [La cursiva es mía]. El “Mango” aparece como atributo del simbolismo fálico. Otro ejemplo de isomorfismo fálico es: “*jarro*⁴⁰⁴ de hojalata” y “*mango* oscuro redondo, con adornos de latón”⁴⁰⁵ (así se describe al cuchillo). No obstante, al final del relato, el cuchillo, parece cobrar una ambivalencia.

Como hemos visto, Juan Bosch, elude el dramatismo de muerte, es decir, el cuchillo que era una prefiguración de la muerte de Saro, se convierte en el bien, en la dádiva.

Para Durand, el arquetipo de las armas, en cuyo simbolismo diairético, añade:

Las armas alzadas y erguidas, en su verticalidad, tienen el simbolismo tanto de virilidad como de trascendencia.

El arma del que está provisto el héroe, por tanto, es símbolo de potencia y pureza a la vez. El combate reviste mitológicamente un carácter espiritual cuando no intelectual, porque “las armas simbolizan la fuerza de espiritualización y de sublimación” (2004:167).

⁴⁰³ De acuerdo con Eliade, en este cuento, la luna, estaría vinculada con el devenir del tiempo, las aguas, la vegetación, la fertilidad y a la muerte, más aún con su carácter fálico. Crawley afirma la relación luna-serpiente. “Como atributo de la Gran Diosa, la serpiente conserva su carácter lunar (de regeneración cíclica) junto al carácter telúrico. En cierto momento, la luna es identificada con la Tierra, a la que se considera a su vez como matriz de todas las formas vivientes (1954:657-167) Pero pongamos un ejemplo de esto: “Pero de eso han pasado ya más de quince menguantes y de quince crecientes. Olvidó una de esas veces que bajó hinchado el río; las que llenó y secó el maíz; las que se esponjó la tierra a la luna llena. Por tiempos se ahogaba el bohío en la lluvia y en semanas enteras se achicharraba al sol”. (Bosch, 1995:164).

⁴⁰⁴ “Símbolo del continente y, como todo ellos, correspondiente al mundo de lo femenino. El jarrón de oro o de plata con una azucena es el emblema de la Virgen que aparece con mayor frecuencia en la iconografía religiosa”. (Cirlot, 1969:207).

⁴⁰⁵ En el relato, la mujer le da agua, en un jarrón de hojalata, al hombre. Éste cuando descubre que se trata de su exmujer, casi enloquece y tiene el impulso de ahogarla.

En el cuento, el cuchillo, además de poseer una connotación sexual, incorpora, en su semantismo, la “fuerza de espiritualización y de sublimación”, según Durand.

Cabe añadir que en el cuento, el cuchillo sigue la tradición popular de la poesía lorquiana bajo la ecuación de honor y justicia (aunque como se ha visto, el homicidio queda frustrado). Juan Bosch, no niega la influencia directa que tuvo del autor granadino. La resonancia lorquiana es tan lírica como fascinante. Además de la sobrada poeticidad del cuento, las frases paralelas, en hondo lirismo, manifiestan la impronta lorquiana.

Por otra parte, en “El Cuchillo”, la naturaleza y la hostilidad del ambiente corren paralelamente, se tocan y se fusionan con las emociones del personaje principal (que vive en el anonimato) sobrecargado del sentimiento de soledad⁴⁰⁶ y de hostilidad: “[...] un silencio hosco. Sólo habla la luz, de noche, cuando hay “quemas” en la loma” (Bosch, 1995: 163). En la soledad de la noche, el dolor de la pasión amorosa le quema. Otro ejemplo de la hostilidad y el silencio es: “El perro ya no ladra cuando el hombre entra: alza la mirada, el hocico pegado en tierra, mueve lentamente el rabo” (Bosch, 1995:163).

Ahora bien, pongamos algunos ejemplos de las frases paralelas que conforman parte de la estructura del cuento: “No dejó un solo objeto suyo: ni la raíz del cachimbo, ni el peine, ni el pañuelo viejo [...]” (Bosch, 1995:164). “Hasta que la subida deshizo el hombre, la bestia, el fute...” (p.165). “Estaba el camino largo, silencioso, soleado” (p.166). “El camino, sin él, seguiría igual: largo, silencioso, cansado” (p.167).

Como vemos, Juan Bosch, prescinde de la conjunción (y) al final de la frase, lo cual cobra fuerza literaria, pero atenúa el ritmo de la acción para ensanchar (la acción lenta) con su personaje principal.

En un plano general, “El Chuchillo”, este bello relato, el universo altamente lírico como simbólico, se convierte en un canto poético de la esperanza como “Cuento de Navidad”.

⁴⁰⁶ “El cuchillo” está, básicamente, basado en una historia íntima, rodeada de la soledad a que el monte (debería decir, la “cordillera”) condena al hombre (y a la mujer) en seres solitarios. Por ello, el relato tiene un tono casi de monólogo y, en unos momentos, de un monólogo solitario, íntimo y personal de un protagonista innombrado, sólo identificado como el hombre. El hombre rumia su “desgracia” de la huida de su mujer con Saro”. (Sang Ben, 2005: 67).

4.17. “Guaraguaos” y la poética de las alas

La anécdota de “Guaraguaos” (1933)⁴⁰⁷ tiene como narrador personaje testigo a Juan, y por la breve descripción del personaje, parece ser que se trata de Juan Bosch⁴⁰⁸: “Pero mis ojos azules debieron hundirse en el azul del cielo” (Bosch, 1995:188). Además, nuestro personaje, es un conocedor de la lengua española, en contraste con la pobreza léxica de los personajes campesinos del cuento.

El núcleo temático del cuento es el destino. Bucandito, el protagonista, desde muy niño ha dado muestras de poseer un instinto épico. El cual lo lleva a luchar en la revuelta armada de “las guerras intestinas”⁴⁰⁹. Valerio, su padre, solo espera, junto a Juan, su amigo, el regreso de su hijo. Es a través de los guaraguaos, aves de rapiña, cuando Valerio tiene un mal presentimiento. Sale en busca de la señal de las aves y encuentra solo pedazos de carne y huesos de su hijo que ha sido muerto a balazos y, posteriormente mutilado por los animales del monte.

Para José Enrique García:

El cuerpo o corpus del cuento lo encontramos, bien asentado, en el título: *guaraguaos* y el personaje central: *Bucandito*. Los dos están marcados por una especie de premonición o profecía de lo que ineludible acontecerá: la segura muerte. Más no la muerte como consecuencia de la vida, sino la muerte que libera al personaje de un destino que vino con él desde el mismo nacer: destinado estaba para la guerra y, como tal, para la muerte. No es la vida lo que busca, sino la liberación de su suerte en el mundo a través de la muerte. La catarsis necesaria para el descanso de huesos y alma.

Reconoce su destino. Sabe que su suerte está en la muerte, y va a encuentro va sin lamentos. Como los antiguos héroes o antihéroes acepta el combate y con él sus consecuencias [...]

Bucandito es el resultado de un proceso morfológico: se forma con el término base, el verbo *buscar*, al que se añade el diminutivo *dito*. Y se forma la palabra *buscandito*. Al eliminarse la consonante fricativa en posición implosiva, situada ante de la consonante oclusiva sorda *k*, se produce la elipsis o eliminación de la consonante *s* y el resultado es a *bucandito*. Y con este fenómeno morfológico, que condujo a la composición, se logra dos sentidos esenciales del cuento: el personaje siempre será niño, de ahí el diminutivo, y el hombre que hay en el niño que va en busca de su destino, ahí el verbo (2010: 46-48).

⁴⁰⁷ “*Puerto Rico Ilustrado*, vol. XXVIII, n° 1494, 29 de octubre, 1938, págs. 2, 3, 72, 73”. (Pichardo, 2009:21).

⁴⁰⁸ En este cuento, la presencia de Juan Bosch como personaje narrador- testigo, no es la excepción. Por ejemplo, en *La Mañosa*, “La Verdad”, Piloncito”, “Victoriano Segura” “El Abuelo”, “Camino Real” y “Rosa”, el personaje Juan está presente, quizá, como una suerte de *alter ego* del mismo autor.

⁴⁰⁹ “Este cuento nos relata un hecho de la montonera nacional, con implicaciones históricas y revolucionarias [...] Horacio (Horacio Vásquez) del partido de los “rabuses” y Desiderio (Desiderio Arias), el paladín de los “bolos”. (Valdez, 2010:89).

“Los *bolos pata prieta* no habían hecho la guerra deguerrillas contra el gobierno presidido por Eladio Victoria- y sobre todo contra su sobrino, el jefe del ejército Alfredo Victoria- por razones ideológicas sino para conquistar posiciones públicas que les rindieran beneficios en dinero y prestigio en sus comunidades[...] En la subasta que le tocó hacer al gobierno de Bordas el ganador fue un *bolo pata prieta*, lo que provocó un levantamiento armado de los *rabuses* del Cibao con el pretexto de que los horacistas que tenían empleos en esa empresa iban a ser sustituidos por partidarios de Desiderio Arias”. (Bosch, 1992: 107-109).

Ahora bien, en *La poética de las alas*, para Bachelard, la belleza primitiva en el pájaro es el vuelo. Por tanto, para la imaginación dinámica, el vuelo se convierte en la belleza primera. De manera que solo admiramos la belleza del plumaje del pájaro cuando se posa en la tierra y deja de ser ensueño. Así pues, en la fenomenología de la imaginación, según Bachelard, “existe una dialéctica imaginaria que separa vuelo y color, movimiento y adorno”. No obstante, “en el reino de la imaginación *el vuelo debe crear su propio color*” (1958: 86).

En “Guaraguaos”⁴¹⁰, esta ave de rapiña, evidentemente, prescinde de la belleza de las calandrias cuando se posan en las ramas de los árboles, por ejemplo.

En el discurso narrado, Juan alcanza a ver el vuelo de los guaraguaos, y en la fenomenología de la imaginación, él “crea su propio color”:

Aquella mirada fija me arrastró; quise ver también. Pero mis ojos azules debieron hundirse en el azul del cielo⁴¹¹. La claridad me hacía daño y se me clavaba en ellos como espinas. Sólo me pareció ver dos pequeñas cruces muy altas, perdidas, que se movían con elegancia y trazaban grandes círculos cada vez más bajos (Bosch, 1995:188).

Juan, en la ensoñación aérea, conceptualiza, en los guaraguaos, dos cruces quizá como prefiguración de la muerte de Bucandito y, posteriormente, la de Valerio. El ineludible destino: “Con la vista clavada en la cruz, igual que reanudando una conversación rota, el viejo Valerio recomendó: “-No mate nunca un guaraguao, Juan procure que no lo mate nadie” (Bosch, 1995:194). El viejo Valerio, “gracias” a los guaraguaos pudo darle sepultura cristiana a su hijo.

Juan Bosch, a través del universo poético del azul del cielo, crea una metáfora del dolor y del sufrimiento. De suyo que Bachelard señale: “Si el cielo azul no es para el escritor un simple *fondo*, si es un objeto pictórico, entonces sólo puede animarse en una metáfora” (1958:203). Bosch crea una ensoñación de la imagen aérea. La belleza aérea de los guaraguaos, “con su rasgo vigoroso, hiere un universo que desea conservar la

⁴¹⁰ “En Guaraguaos, cuento en el que la descripción del espacio se manifiesta de forma romántica, la mirada nostálgica del modo de expresión del narrador se contradice con su fuerza destructiva, que es la que se destaca. El relato narra retrospectivamente la vida de Bucandito, muchacho que se marchó al monte animado por un caudillo, y se centra en el dolor de su padre, viejo campesino, conocedor del destino fatal de su hijo. El monte, en este caso, adquiere una función estructural y simbólica. Antropomorfizado, se traga a los hombres, los atrae como espacio y lugar de la libertad pero también de la tragedia”. (Pichardo, 2009: 284).

⁴¹¹ “[...] Una de nuestras sorpresas, al estudiar los poetas más distintos, ha sido comprobar qué raras son las imágenes en que el azul del cielo resulta verdaderamente aéreo [...] El azul del cielo es aéreo cuando se sueña como un color que palidece un poco, como una palidez que desea la finura, una finura que imaginamos dulcificándose entre los dedos, como tela fina, acariciando, como dice Paul Valéry (*Profusion du soir*): El grano misterioso de la altura extrema”. (Bachelard, 1958:203-204).

unidad de su simple color, la unidad de una levedad del ser que necesitan la simplicidad y la dulzura de la convalecencia” (Bachelard, 1958:206).

Para el llamado “filósofo de la imaginación”, la plenitud del ensueño estaría solo en la llanura del cielo el azul: “Un cuarto de camino había hecho sol y nos miraba de lado, radiante en el cielo más azul que he visto” (Bosch, 1995:187). No obstante, como hemos visto en “Guaraguaos”, la ensoñación aérea de Juan se distrae y “entorpece la fusión del ser en ese azul inmenso, en ese azul incorruptible” (Bachelard, 1958:206).

En esta vertiente, otros ejemplos de “Guaraguaos” que siguen la poética de las alas son:

Sobre sus aguas se posaba una luz azul tenue. En el monte había tal cantar de pájaros que no parecía sino que celebraban fiestas. Yo vi algunas calandrias en los pomos que orillaban el río, con las plumas levantadas y la cabeza bajo el alita, buscando algún piojillo molesto, sin duda (Bosch, 1995:187).

¡Monte! ¡Monte! ¡Ventre de árboles y de sombras...! Eres húmedo y acogedor. Mis pies desnudos se pegaban a tu tierra negra; mis ojos azules se enredaban en tus árboles serenos; mis manos ansiosas se prendían de tus bejucos [...] Yo vi la perdiz color hoja seca, brincar confiada; y la paloma gris en las ramas del yagrumo y del cigua prieta, sin temores (Bosch, 1995:191).

De acuerdo con Bachelard, en la fenomenología de la imagen aérea, la vida aromal nos aguarda cuando hayamos sido devueltos al estado puramente aéreo, es decir, al más allá. Por consiguiente, el vuelo, en este sentido, es un recuerdo de nuestros sueños, el deseo de llegar a Dios. De allí que, “envidiamos la suerte de los pájaros”, en esa dicha escondida de atravesar el espacio como lo hace un pájaro en el aire (Bachelard, 1958: 88).

Por ejemplo, en “Guaraguaos”⁴¹², en la situación inicial del relato, se lee:

El viejo Valerio señaló las aves y dijo:
-¿Usted los está aguitando? Bueno... Esos son querebebés. Atrás de los querebebés vienen las golondrinas, atrás de las golondrinas viene el agua, y atrás del agua...
¡Cristiano! Dios sabe lo que viene detrás del agua (Bosch, 1995:179).

Evidentemente, lo que está en puntos suspensivos (después del sustantivo agua), elide a los guaraguaos que posteriormente aparecerán después de la lluvia, y con ellos, el cadáver de Bucandito Valerio. Y, de acuerdo con Bachelard, ahora devuelto a un “estado puramente aéreo” como el pájaro que atraviesa el aire. Bucandito, como señala, párrafos arriba, García, va al encuentro de su destino *como una liberación de su suerte* que solo será resuelta a través de la muerte. Bucandito es como el pájaro libre en el aire. En el cuento, entre líneas subyace la alegorización cristiana en la imagen aérea. De suyo que:

⁴¹² En “Guaraguaos”, la anécdota presenta matices del fenómeno de la superstición.

[...] “El ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres. Nuestra alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene en esta vida inferior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero más rápido que el del pájaro”. De todo lo que pertenece al cuerpo, son las alas las que más participan en lo divino (Bachelard, 1958: 88-89).

Por su parte, en “Guaraguaos” en esa “tragedia criolla” como le llama el crítico literario José Enrique García, cohabita, por el canto de las aves, un *romanticismo de la alegría* como el de la poética de Shelley, según Bachelard. “El ideal del aire vibrante que no podríamos superar”:

*Si me enseñaras la mitad de la alegría
que tu cerebro debe conocer,
una armonía tan loca brotaría
de mis labios
que el mundo escucharía, aunque sólo soy
un ser que escucha* (citado en Bachelard, 1958:112).

Así, pues, en ese universo sonoro, de pletórica musicalidad y el himno que asciende en noble belleza onírica, brota:

Una imaginación aérea sentida sin duda que es la *subida* la que decide la armonía, y vivirá sin esfuerzo la unidad a la vez estética y moral, la continuidad de la emoción estética y de la emoción moral de esta página [...]
Todo parecía ascender, ascender aún, ascender siempre, en el arrebató de ese canto. El ritmo de la Resurrección levantaba la tierra (Bachelard, 1958:113).

Así la poética de las alas en “Guaraguaos”; así el canto de las aves que con trepidante armonía asciende al alma; no menos, el poderoso canto del gallo como atributo cristiano: “el gallo manilo saludaba la mañana con canto recio y prolongado” (Bosch, 1995:187); en otras palabras: “la tendencia de dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol (Cristo)” (Cirlot, 1969: 241).⁴¹³

Guaraguaos es un cuento de la retrospección, del recuerdo y como tal Juan, nuestro narrador, le rinde tributo a la memoria de sus amigos: “Viejo Valerio: dejé La Tocaya después de tu muerte; pero no debes ignorar que voy a veces para adornar tu tumba y la de Bucandito.

¡Todavía está mi alma de rodillas frente a tu magnífica serenidad, viejo Valerio” (Bosch, 1995:195).

“Guaraguaos”, por el marcado rasgo cristiano, se emparenta con los relatos “San Andrés”, “El Difunto Estaba Vivo” y “Cuento de Navidad”. Pero además, por el

⁴¹³ Ibíd.

tema de la lucha armada, con *La Mañosa*, “Revolución”, “El Alzado”, “Forzados”, y “Lucero”.

4.18. “Fragata”, *la intimidad disputada*

“Fragata”⁴¹⁴ es un relato cíclico que inicia con el final de la historia. “Fragata”⁴¹⁵ tiene como eje nodal el conflicto existencial de una prostituta, aunado a la marginación social.

En la anécdota, Fragata llega a vivir a un barrio pobre y marginal, pero su vida disipada y escandalosa molesta tanto a los vecinos que terminan echándola del barrio.

Juan Bosch, en “Fragata”⁴¹⁶, escrito, deliberadamente, bajo una prosa fría y áspera que se aleja de la poeticidad de su narrativa, presenta a su personaje femenino, precisamente como su estilo narrativo: “Era una criatura tan extraña, tan gorda, tal fea, y llevaba la cara tan pintarrajeada [...] (Bosch, 1997:21): “Tenía una cara de facciones groseras y causaba malestar vérsela tanto y tan mal pintada” (Bosch, 1997:22).

Fragata, la prostituta de rasgos caricaturescos, grotesca y áspera, es víctima de la deformación social corrompida y perversa, personaje que nos recuerda a Quique Blanco. El personaje femenino vive en tal anonimía que ni siquiera tiene nombre propio, pero la gente del barrio la ha denominado Fragata como símil de una fragata.

⁴¹⁴En 1947, en La Habana, se presenta una publicación de *Ocho Cuentos*. Colección que integra a *Fragata*, *Capitán* y *El Difunto estaba vivo*. Sin embargo, no se han encontrado datos de la posible publicación, en revistas anteriores. (Pichardo, 2009:273). Ibíd.

“Fragata” es un cuento interesante aunque la anécdota en la que se apoya carece de originalidad. Este cuento tiene personaje central a “una criatura extraña, tan gorda, tan fea”, que sus vecinos en vez de llamarla por su nombre la han bautizado con el mote de Fragata.

[...] uno de los libros del notable analista Bruno Rosario Candelier, admite que “Bola de Sebo” (1880), de Guy de Maupassant, le ayudó a estructurar dicho relato [...] Físicamente, Fragata y Bola de Sebo se parecen bastante [...]

Fragata más que una prostituta parece una actriz que interpreta a una prostituta en ese teatro de la vida [...] Fragata se encuentra en ese escenario interpretando el papel que le correspondía a Bola de Sebo, un personaje que se parece demasiado a ella en lo físico pero que sin embargo, no es ella. Naturalmente, el primer persecutor (de Maupassant) es el autor de “Fragata”: Juan Bosch”. (Valdez, 2010: 125-131).

⁴¹⁵ “Por ejemplo, mi cuento “Fragata” se parece mucho a “Bola de Sebo” de Guy de Maupassant, porque Fragata, una joven de La Vega que vivía frente a casa cuando yo era un niño, a quien llamaban por mal nombre no Fragata sino Mariguana-que era el nombre de una especie de lagarto, en Santo Domingo, no de la hierba, que entonces no se conocía en Santo Domingo-, se parecía a la protagonista del cuento de Maupassant no solo en que era muy gorda- en realidad, obesa- y prostituta, sino también en que tenía sentimientos muy finos. A esa mujer un personaje muy conocido en Santo Domingo le dijo un piropo y ella le tiró una trompetilla, y él dijo a los amigos con quienes estaba: “Esta muchacha no es mujer, esta es una fragata de guerra”, y por eso le puse el nombre de Fragata en el cuento”. (Bosch, en Bosch C., 2016: 121).

⁴¹⁶ “En el caso de *Fragata* el discurso es diferente y casi ausente de ironía. La denuncia es más explícita. Bosch utiliza, en este caso, un narrador omnisciente que alterna su perspectiva con la de una focalización interna a través de la colectividad” (Pichardo, 2009:336).

Por otra parte, Fragata vive la frustración por no poder ser madre. Los hombres la rechazan, pero también la desean sexualmente:

Ese día siguiente fue domingo. En la noche acudió a la casa de Fragata más gente que nunca. Los viajes a la pulpería, en pos de ron, fueron incontables. A eso de las doce se oyeron voces airadas e insultos. En varios hogares de la callecita los vecinos despertaron y algunos llegaron a abrir sus puertas. Había un escándalo infernal, como si muchas personas hubieran estado pegándose entre sí, y se oía la voz estentórea de Fragata gritar:
-No me da la gana! ¡Mi cuerpo es mío y nadie manda en él” (Bosch, 1997:26).

Desde la óptica de Bachelard, “la intimidad disputada” en “Fragata” en las imágenes de la discordia íntima, las fuerzas que nacen de la división del ser, “todos los sueños de la originalidad rebelde hace que el ser no quiera ser más lo que es” (2006:90). Añade Bachelard:

El pecado original puso el gusano en la manzana, y todos los frutos del mundo, en su realidad y en las metáforas, se echaron a perder con ello. Una materia de ruina se insinuó en todas las cosas. La carne es a partir de entonces una culpa en su mismo ser.
La carne es ya un infierno material, una sustancia dividida, perturbada, incesante agitada por querellas. Esa carne de infierno tiene su sitio en el infierno (2006: 89).

De allí que, el infierno figurado sean monstruos los que afectan la imaginación vulgar, según el autor. Fragata acoge el infierno de la carne, la ambivalencia del sadismo y masoquismo como producto social. Fragata, la mujer vilipendiada por la sociedad que la rodea, “la ira materializada” de la muchacha está contenida en una sustancia hostil, “en el seno mismo del ser” (Bachelard, 2006:91). No obstante, este sentimiento de hostilidad parece atenuarse con la ternura que ella siente por lo niños:

De noche empezaban a llegar a la casa de Fragata hombres que iban de otros barrios, mandaban buscar ron a la pulpería de doña Negra y armaban escándalos. Muchas veces la muchacha se emborrachaba y salía a la puerta gritando obscenidades [...]
Los sábados en la tarde Fragata se ponía su mejor ropa, algún traje lleno de arandelas y cintajos, y sacaba una silla a la cera y se sentaba allí muy circunspecta. Al mismo tiempo, nadie sabía por qué, las tardes de los sábados era cuando Fragata resultaba más agresiva, pues a la menor provocación respondía con sus peores insultos. Ocurrió muchas veces que estando en un cambio de palabrotas la muchacha saliera corriendo después de haber cambiado súbitamente su cara feroz en un rostro lleno de alegría. Era que Fragata había visto a un niño y se había olvidado de todo (Bosch, 1997:24).

Para Bachelard, la lucha cerrada, provocada por la hostilidad, en la fenomenología de la imagen, “aborda una *ontología de la lucha* en la que el ser se formula en un *contrasí*, totalizando al verdugo y a la víctima, un verdugo que no tiene tiempo de regodearse en su masoquismo” (2006: 92). El reposo es negado para siempre y con ello se afirma la agitación íntima. Una agitación pura, un *puro hormigueo*⁴¹⁷.

⁴¹⁷“Como todas las imágenes fundamentales, la imagen del hormigueo puede ser valorada o desvalorada. Puede dar, ya sea una imagen de la actividad, ya sea una imagen de agitación. Se dice, en este último caso, “una vana agitación”. (Bachelard, 2006:76). (Ibíd).

De manera que, según el filósofo francés, “uno de los grandes factores de agitación íntima” se activa por la simple imaginación de las tinieblas. En síntesis, el “espacio nocturno encerrado”, en franco secreto, vive el núcleo de la desgracia (Bachelard, 2006: 92). Pero pongamos ahora un pasaje del relato:

[...] muchas veces la muchacha parecía transformada, convertida de súbito en un ser angustiado y digno de compasión. Se le veía caminar por la acera de su casucha, con las manos enlazadas en la espalda y la cabeza baja, y durante horas enteras permanecía silenciosa, sin responder siquiera a las provocaciones de los hombres que pasaban. En ocasiones entraba y se lanzaba sobre su cama a sollozar; otras veces cerraba la puerta y se iba, nadie sabía adónde, para retornar al día siguiente o dos días después (Bosch, 1997:25).

Por lo demás, Fragata es el ser que en la ensoñación de ser madre y *estar* atrapada en ese universo de las tinieblas, se convierte en presa de una sociedad que la condenado, pero a la vez de la que ella no desea salir de esa “agitación vana”, por tanto, “su *conducta de originalidad* no es ya más que un proceso de negación” (Bachelard, 2006:91).

4.19. “Dos Amigos” y “Capitán”, *los símbolos teriomorfos*

En principio, por la temática que se abordará en los relatos, resulta necesario exponer la simbología teriomorfa del perro, según Eduardo Cirlot:

Emblema de la fidelidad, con cuyo sentido aparece muy frecuentemente bajo los pies de las figuras de damas esculpidas en los sepulcros medievales, mientras el león, atributo del hombre, simboliza la valentía. También tiene el simbolismo cristiano, otra atribución- derivada del servicio del perro del pastor- y es la de guardián y guía del rebaño, por lo que a veces es alegoría del sacerdote. Más profundamente, y en relación no obstante con lo anterior, como el buitre, el perro es acompañante del muerto en su “viaje nocturno por el mar”, asociado a los símbolos materno y de resurrección. Aparece en la escena del sacrificio mitraico del toro con sentido similar. En alquimia aparece más como signo que como símbolo. El perro devorado por el lobo simboliza la purificación del oro por el antimonio (1969:365).⁴¹⁸

Ambos relatos son narraciones de animales y tienen como protagonistas perros.

En “**Dos Amigos**” (1940), Duck⁴¹⁹ que es un perro tímido, “bien criado” por una familia rica, pero le está negada la completa libertad. La casualidad lo lleva a encontrarse con un perro “callejero” y mal viviente que ni siquiera tiene nombre y no es de raza fina como Duck, más bien su perfil es escurridizo y vulgar. Los perros entroncan una amistad y se lanzan a la aventura, pero finalmente terminan por separarse, Duck regresa con sus amos, mientras que el otro continúa su camino sin rumbo.

⁴¹⁸Ibíd.

⁴¹⁹ “Duck representa la clase privilegiada; los que piensan que todo está bien; que todos tienen comida y que viven felices, llenos de amor y abundancia. El perro grande representa a la clase marginada, los que no tienen seguridad económica, ni amor, ni comida; los que cada día luchan para subsistir”. (Jorge, 2009: 340).

El relato parece tener matices de fábula, pues el carácter dialógico de la narración, así como el pensamiento de los perros, corresponden, estrictamente, a lo humano. “Las interjecciones” de los perros, los gruñidos, de cuyo significante brota un lenguaje humano con toda su carga semántica social.

Por su parte, Cándido Gerón sobre este relato argumenta que:

En el cuento *Dos Amigos*, Bosch plantea la virtud de la lealtad, de la dignidad y la libertad. La conciencia aprehendida por Duck se manifiesta en toda la acción del cuento [...]
El gran edificio de *Dos Amigos* está en los perfiles humanos y en las desigualdades sociales. En este apartado no hay evasiva de realidad, como tampoco es imposible la eliminación de los ideales. Lo bueno y lo malo, lo feo y lo bello, el dolor y el placer se amalgaman en función de los elementos dispersos de la naturaleza [...] (1993:110-111).

Si bien es cierto, que en este inamovible contraste de lo bello y lo feo, de la pobreza y de la riqueza...de la realidad cotidiana, Juan Bosch, en la fenomenología de la imagen, recurre al escenario paisajístico del mar para manifestar la vida apacible del perro Duck, quien descubre, en su viaje a la playa, que la realidad también tiene otra faz o la multiplicidad de rostros: “Duck oyó decir varias veces que un viaje cambia siempre algún aspecto de la vida del viajero” (Bosch, 1997:31). De suyo que:

Cuando abrió los ojos estaba en un poblado de aspecto extraño, con casas bajitas, calles sucias, niños desnudos, gente extravagante vestida- o desvestida-, una playa donde se veían mujeres con escasa ropa y un mar azul.
Extraño lugar aquel. Había mucha luz y a lo lejos se alcanzaba a ver el mar. Algunos niños hablaban a grito pelado. Duck observó que no se parecían a los niños de la ciudad, tan cuidadosos de sus ropas. Estos eran de mala presencia, sin duda clásicos tiradores de piedras y perseguidores de perros (Bosch, 1997:31-32).
[...] y allí se sentó a observar el distante mar, los chillones colores de las casas y el brillo del sol sobre las aguas, y a percibir los mil olores que le llevaba el aire (Bosch, 1997:35).

Cabe decir que las imágenes poéticas, en este cuento, languidecen. No es una prosa cargada de poeticidad.

En “Dos amigos”⁴²⁰, los perros, con su entrañable amistad, con ese aire humano, denotan un simbolismo cristiano a pesar de su encanto y desencanto de la vida. El autor enfunda una alegoría política. La rasgada división de clases sociales empañada por la suerte de la pobreza en donde los pobres no viven sino que “padecen la vida” (Bosch, 1997:39).

Evidentemente, en “Dos amigos”, el sentimiento de amistad es una virtud, un rasgo profundamente humano, y Juan Bosch lo deja claro en estas líneas: “-Has dicho- oía Duck- que quieres ser mi amigo, ignoro si tienes las condiciones de lealtad, de

⁴²⁰ “Pero el relato que más claramente testimonia la manifestación de la conciencia de clases es *Dos amigos*. Se enmarca en un código didáctico y, dentro de la tradición literaria del bestiario, utiliza a dos perros como trasunto del género humano”. (Pichardo, 2009:337).

generosidad, de discreción, de valor, y en general todas aquellas virtudes necesarias para la amistad, don sagrado, puede embellecer tu inútil vida” (Bosch, 1997:37).

En “**Capitán**⁴²¹”, es la amistad entre el viejo Gaspar y Capitán, el perro. El lazo de amistad es tan estrecho entre ellos, que ambos mueren del mismo mal: contagiados de rabia. Es un relato de amistad y de muerte.

Gaspar sufre una mordedura⁴²² del perro agresivo Tiburón, el cual está contagiado de rabia y se la transmite a don Gaspar. Y éste, sin saberlo, a su perro, pues le ha dado de beber su sangre a Capitán y el perro, posteriormente, muere.

El cuento, Ella, la Muerte es un personaje más. Capitán, el protagonista, la ha visto en el bohío de su amo y se preocupa por él, pero no puede hacer nada para evitarla: “Capitán despertó con el espinazo helado. En el acto supo que se trataba de Ella y empezó a ladrar furiosamente. Se sentía lleno de ira, frenético, igual que cuando se enfrentaba a un perro enemigo” (Bosch, 1997:217).

La superstición es un fenómeno recurrente en la narrativa de Juan Bosch, y este relato no ha de ser la excepción: “Yo no sé qué lloraba, pero lo que sí le digo es que algo vido. Los perros asuntan cosas que los cristianos ni an se imaginan, compadre-aseguró muy serio Inés [...]” (Bosch, 1997: 226). De allí que, para Durand “[...] en la campiña francesa, donde se dice indistintamente que un perro “aúlla a la Luna” o bien que aúlla a la muerte”. En efecto, el doblete más o menos doméstico del lobo es el perro, también símbolo del óbito”⁴²³ (2004:90).

De acuerdo con la simbología teriomorfa, para Bachelard, el perro, el lobo, la serpiente y el león, estos “animales se revelan como metáforas de una psicología de la violencia, de la crueldad, de la agresión; por ejemplo, corresponden a la *rapidez* del ataque” (2006: 79). Pero pongamos una imagen literaria del cuento:

Abusador y perverso como era, Tiburón procedió violando todas las reglas del código de los perros. En vez de atacar a Capitán saltó furiosamente sobre don Gastar. El viejo quedó tan sorprendido que se enredó los pies, uno con otro. Pero Capitán no perdió la cabeza. Durante un

⁴²¹ “[...] Sin embargo, donde se materializan más claramente la mentalidad campesina y la creencia en esa superstición es en *Capitán*, cuyo protagonista es precisamente un perro. En este relato se une esa convicción popular de que los perros pueden oír, y ver la muerte, con la lógica de un acontecimiento que puede llevar a la muerte, como es la enfermedad de la rabia”. (Pichardo, 2009:325).

⁴²² “Representa un doble significado, que alude a los planos místico y religioso. En el primero, la mordedura o, mejor, la huella de los dientes equivale al sello, la impronta del espíritu sobre la carne (ya que los dientes son la muralla del “hombre interior” o espiritual). En el segundo plano, especialmente cuando se trata de mordedura de animales, es un símbolo de acción repentina y peligrosa de los instintos sobre la psique”. (Cirlot, 1969:317-318).

⁴²³ “Los perros también simbolizan a Hécate. La Luna negra, la luna “devorada”, que en ocasiones se representa como Cerbero, con la forma de un perro tricefálico”. (Durand, 2004:90).

segundo su ira fue tan grande que apenas pudo mostrarla enseñando los dientes; pero en el acto calculó qué debía hacer y dando un brinco bien medido clavó sus dientes en el espinazo de Tiburón [...] Capitán buscaba herirlo con las uñas a la vez que lo mordía. La cólera de Capitán no se saciaba con nada (Bosch, 1997:223).

En “Capitán⁴²⁴”, el combate de perros, como una metáfora de la violencia, nos recuerda la pelea de gallos del cuento “San Andrés”. Empero, más allá de la violencia animal, está la humana, infinita: “[...] pero el hombrecillo no la oyó y descargó el machete dos veces sobre el animal. La brillante sangre de Tiburón salió a chorros, esparciéndose por la calle. (Bosch, 1997:224).

Ahora bien, si el perro resulta el doblete doméstico del lobo como afirma Durand, Tiburón que es un perro salvaje, en su isomorfismo, encarna a Cerbero, el perro *tricéfalo*, el perro del infierno. Tiburón ha dado muerte a don Gaspar, a Capitán y a otro perro.

Así, pues, el perro se vincula a Hécate, la “Reina de los Fantasma”, al inframundo: “No parece enfermo, pero Ella vino a buscarlo”. –Tal vé taba llorando la muerte de Tiburón- explicó don Gaspar” (Bosch, 1997:226).

De acuerdo con Durand:

[...] el lobo ctónico asociado al temblor de tierra y, finalmente, a Anubis., más explícita que el temblor del Gran Lobo Malo Esta “fobia de Anubis” aterrizó la infancia de la psicoanalista [...] por un notable isomorfismo, con el esquema de la caída en el mar y la sangre. Por tanto hay una convergencia muy clara entre la mordida de los cánidos y el temor al tiempo destructor. Cronos aparece aquí con la cara de Anubis, del monstruo que devora el tiempo humano o ataca, incluso, a los astros que miden el tiempo (2004: 90-91).

Desde esta vertiente, la mordida de don Gaspar por Tiburón, el “Gran Lobo Malo” en su simbolismo ctónico parece aludir a la “destrucción del tiempo humano”.

Habrà de decir que “Capitán” es un relato escrito en forma de crónica. Capitán vive (cronológicamente) la agonía de la rabia hasta que muere: “Cayó la noche del todo” (Bosch, 1997: 230), asienta la voz narrativa y:

¡Don Gaspar tiene la rabia; don Gaspar tiene la rabia!

Desde la puerta del bohío Ella había visto toda la escena con sus ojos vacíos; después entró, se sentó de nuevo al pie del catre y no se movió más de allí hasta dos meses después, cuando sacaron al viejo en un tosco ataúd.

Pero Capitán no supo que Ella había alcanzado su propósito porque ya él estaba bien podrido, una vara bajo tierra, en la misma esquina del patio donde había vivido amarrado más de cuatro años (Bosch, 1997:233).

⁴²⁴ “[...] el perro de ese nombre tiene todas las cualidades de un humano en lo que a orgullo y dignidad se refiere; y estas cualidades se desploman cuando ve de frente a la muerte que con el nombre de Ella está rondando el bohío de su amo, y don Gaspar no comprende, no se cuenta, lo cual produce tristeza en el ánimo del perro [...] Si bien es cierto que Tiburón era un perverso, Capitán era un perro de honor”. (De León, 2005:39-40).

En líneas generales, tanto en “Dos Amigos” como en “Capitán” el sentimiento entrañable de amistad vertebral ambas narraciones. Incluso, en “Capitán, el perro por su “antepasado mítico de la tribu” según Eliade, es un mensajero del hombre. (1954: 164-172). Más allá de la perspectiva mítica, “el perro es acompañante del muerto en su viaje nocturno por el mar”. En el cuento, en un sentido antitético, se lee: “A eso de las tres de la tarde, el mismo día del sábado, el viejo Gaspar fue en busca de Capitán para llevarlo al río” (Bosch, 1997:222).

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha pretendido elucidar, desde una perspectiva fenomenológica, la imagen poética en la obra de Juan Bosch.

En el universo narrativo de Juan Bosch, la realidad simbólica, bajo la estirpe retórica, enfundada de estratos altamente líricos, ofrece, muchas veces, a través del escenario de la campiña cibaëña, la realidad de los pueblos latinoamericanos, pero más allá de la región de América Latina, Bosch es un escritor de dimensión universal. Juan Bosch es un maestro de la literatura hispanoamericana que, sin el menor resquicio de la duda, forma parte del canon de la literatura universal, aunque muchas veces sea olvidado, injustamente, por la historia de la literatura en hispanoamericana, como por ejemplo, por Jean Franco o por Sócrates Nolasco en *La antología del cuento en Santo Domingo*.

Juan Bosch posee un dominio de la lengua española, su prosa de verticalidad poética encuentra su mejor expresión en *La Mañosa* como en el resto de su cuentística, género con el que podemos decir que su narrativa se consagra, pues la mayor producción literaria de Juan Bosch, es precisamente, su cuentística. En Bosch, los giros lingüísticos, las variantes dialectales dejan ver el habla de los campesinos dominicanos, aunque como señala, Rosario Candelier, no es el reflejo fiel del habla del campesino dominicano. Pero el ardid boschiano para construir historias verosímiles es uno de los grandes aportes del escritor más connotado de la República Dominicana.

Por otra parte, cabe decir que para el llamado “filósofo de la imaginación”, Gaston Bachelard, la *cosmología simbólica* fue de su interés durante mucho tiempo. De suyo, “la poética filosófica” de los cuatro elementos: agua, tierra, fuego y aire quedan como testimonio en su obra. De manera semejante, Juan Bosch, como subterfugio narrativo, elige como materia prima para el constructo del universo textual literario, elementos de la naturaleza, por ejemplo: el sol, la luna, el agua, el fuego, la tierra, el aire y la noche; ellos ofrecen, solemnemente, un escenario simbólico. Éste no solo sirve de refuerzo estructural en la trama, sino que, en algunos casos, se ensancha con la trama y llega a encarnar un personaje más del mundo narrado. Así, pues, la impronta de la cosmología simbólica, va más allá, se configura “una ontología simbólica” que entronca una dialéctica entre el cosmos y hombre como una búsqueda de explicación de la condición humana.

Pero además, los personajes de Juan Bosch viven atrapados bajo el binarismo civilización y barbarie como reflejo del hombre moderno. En palabras de M. Eliade, el hombre moderno vive aterrado y acosado por el infinito terror de su historia. Así, pues, en el universo boschiano, “el hombre ha caído en desgracia”, y bajo la mimesis de la tragedia de la República Dominicana, de América Latina, se alegoriza a la humanidad. De suyo, no resulta hiperbólico que el expresidente de Costa Rica, Rodrigo Carazo Odio lo haya llamado ¡el Dostoievski dominicano! Juan Bosch con su visión de la “ontología primitiva” exhibe la agonía y el infortunio de la condición humana.

En esta vertiente, cabe añadir a Marcia C. Chaves: “La marcha del Progreso y de la Ciencia ignora el problema existencialista de la vida humana, y a causa de la ¡Inquisición científica!” hace imposible considerar tales cuestiones” (p.68).

Empero, en el *existencialismo cristiano* de Miguel de Unamuno, el hombre concreto de carne y hueso, la agonía del hombre es inherente a la lucha por la vida misma. Más aún, para Chaves, la dialéctica agónica entre “razón y fe” se manifiesta en forma más poética que filosófica. En este sentido, según la autora, Unamuno se parece por el rasgo “espiritual” a Kierkegaard, el “poeta de la soledad heroica” (p.78). Pero aquí, añadiríamos a un poeta de la narrativa hispanoamericana, Juan Bosch, quien parece seguir la corriente de pensamiento filosófica de Unamuno, pues en su obra se refleja un tratamiento del existencialismo cristiano. En los personajes de Bosch, el hombre vive en angustia y en sufrimiento eterno. El espíritu épico se entrega a las batallas entre *la razón y la fe* en donde ellos saben que en el combate espiritual-cognitivo, muchas veces no han de salir victoriosos, pero luchan para no ser vencidos. En palabras textuales de Marcia Chaves, “es su desesperación resignada” (p.80). Confinados a su inquebrantable destino. Empero, los personajes de Juan Bosch, ante la perversa, hostil y violenta realidad dominicana, *prefieren seguir luchando* por su libertad y la justicia y morir dignamente. Sirvan de ejemplo estos relatos: “Revolución”, “El hombre que lloró”, “La mancha indeleble”, “Victoriano Segura”, “Todo un hombre”, solo por mencionar algunos.

Juan Bosch, en su obra literaria, refleja un gran conocimiento de *La Sagrada Biblia, del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento. Judas Iscariote, El Calumniado y David, biografía de un rey*, son un ejemplo de su obra historiográfica. Pero además, sus personajes son ejemplos de grandeza humana. La honestidad, la eticidad, el valor, la amistad, la bondad y el amor son pieza vertebral que encarna en cada individuo. En este sentido, podemos decir que la narrativa de Juan Bosch es como

la *ontología de Zambrano* que “va acompañada de un proyecto ético y de una metafísica que, lejos de partir de conceptos apriorísticos carentes de referente, se constituye a partir de fenómenos vivenciales, recuperando, para su ordenación, la terminología simbólica de las tradiciones herméticas” (Maillarrrd, 1992:174).

Por lo demás, si Dostoyevski describió “la vida rusa como nadie en su exterior y en un interior”, por consiguiente, estas palabras, literalmente, también son aplicables a Juan Bosch quien ha sabido explorar, hondamente, el perfil psicológico del dominicano, en donde muchas veces, sus personajes nos recuerdan a Raskolnikof. Ellos encarnan un alto sentido de eticidad y rompen los cánones sociales establecidos de todos los tiempos.

Juan Bosch, bajo la estética del realismo psicológico, quizá influencia de Horacio Quiroga, se introduce en la psicología del hombre y explora el alma. Así, en el universo boschiano, por ejemplo, la dialéctica de la noche, la negra noche, sirve de espécimen para poner de relieve el universo laberíntico que recorren los personajes, enfundado bajo las sombras. Los personajes” luchan con la sombra”, corren tras la sombra, pero finalmente, quedan sujetos bajo *la tiranía del fantasma*, atrapados en las sombras de la noche, convertidos en fantasma de sí mismo. Esta metáfora de la sombra, para Jung, es el encuentro consigo mismo, lo cual significa el encuentro con la propia sombra. Si bien es cierto que para C. Jung, las fuerzas oscuras invaden de manera abrupta el estado consciente del individuo, con lo cual sobreviene, el caos existencial: el sufrimiento y la angustia y, posteriormente, la aniquilación del individuo. (Zambrano llama a la individuación⁴²⁵ “realización de la persona”).

Así, Juan Bosch, quien, evidentemente, sigue muy de cerca la línea del psicoanálisis de Jung, nuestro autor dominicano conoce los recovecos de esos demonios internos de la humanidad, y presenta a sus personajes, extraviados, angustiados en el laberinto de su propio ser, en otras palabras, *enlaberintados*. Ellos luchan con la sombra, bajo la metáfora de la negra noche. De allí, en el universo boschiano, la constante de las imágenes poéticas de la dialéctica de la noche que, bajo la fenomenología del imaginario, desvelan el universo de las tinieblas de la condición humana. El inconsciente, ese “abismo preñado de oscuridades” como metaforiza

⁴²⁵“La individuación, por el contrario, es la <<realización del sí mismo>> Ibid.

Bosch a la noche, jerarquiza, junto a la muerte, el mundo narrativo de Juan Bosch. El inconsciente bajo la ecuación de la infinita noche.

Como es sabido, Juan Bosch es un predecesor del realismo mágico, recurso retórico que caracterizó a la tradición literaria del fenómeno de Boom en América Latina en *el siglo XX*. Pero Juan Bosch, ante todo, es un escritor criollista preocupado por la condición humana. Es la figura más importante en su país de esta corriente estética. Bosch, con la gracia del hipocorístico, vierte un guiño tácito de complicidad con sus personajes campesinos, inermes, desdichados, pero bondadosos. Bosch reivindica, literariamente, la figura del campesino dominicano bajo la apoteosis de la virtud. El criollismo de Bosch, se convierte en un “neo-criollismo” que concede su paso a un carácter “socio-realista”, pero más allá de la estética criollista *sui generis* de Bosch, se vislumbra un existencialismo, un surrealismo, lo real maravilloso, lo maravilloso exótico, lo maravilloso cristiano y aún ecos de la literatura modernista. Así, pues, un copioso abanico de la estética literaria configura la obra del escritor dominicano. En Juan Bosch, el carácter metafísico, ese rasgo ontológico de su obra lo define como un escritor, sin duda alguna, preocupado por la condición humana.

Juan Bosch como escritor comprometido con su pueblo dominicano, denuncia, a través, de su narrativa el mal endémico de su país. La pobreza, el abuso de poder, la injusticia social y la muerte, muchas veces sirven de ejes temáticos en su obra. No obstante, la denuncia social, su preocupación por el pueblo dominicano, posteriormente, pasaría a formar parte del escenario político bajo la simbiosis: literatura y política; teoría y praxis. En otras palabras, Juan Bosch al asumir la presidencia de su país en 1963 (a pesar de estar solo siete meses en el poder, debido a un golpe de Estado), pasa sin ningún sobresalto del escenario literario al escenario político. Juan Bosch, desde el poder que le confiere la política, en una suerte de *alter ego*, escucha y hace caso omiso a su propia voz literaria.

Juan Bosch, quien vivió el exilio durante veintitrés años (1938-1961), por causa de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo Molina, en buena dosis de su cuentística, se ve reflejada la crítica y el rechazo hacia el régimen trujillista (1930-1961). Quizá el relato más patético sobre la dictadura de Trujillo sea “La mancha indeleble”.

Por otra parte, Juan Bosch, de manera extraordinaria, en el discurso narrado, a través de imágenes poéticas ofrece escenarios disímiles que van desde lo sublime hasta lo patético. El autor, para el constructo de la imagen poética en su narrativa,

deliberadamente, prescinde del carácter lineal de las palabras. Y, con hábil manejo de la técnica narrativa, con la solemnidad de un maestro del cuento de sublimes connotaciones líricas, bajo esos reductos, se erige la imagen poética, verticalizante. Bosch, con este artificio retórico, muchas veces, aborda las emociones de sus personajes, el carácter dramático de la pieza artística o, simplemente, un núcleo descriptivo con lo que signa su narrativa. Aquí, la naturaleza sirve de materia prima en el universo poético, asimismo, atisba algún elemento que subyace en el universo textual narrado.

Juan Bosch con sus personajes campesinos, pobres, analfabetas; niños huérfanos, enfermos y desamparados, la ignorancia de los hombres, y en esa suerte de epíteto, está el constante sufrimiento de estos pobres seres desdichados, condenados por el infausto destino. A saber, Bosch pone de manifiesto, en su obra, las “dos máculas de la condición humana”: *ignorancia y sufrimiento* bajo el marco de la realidad, no solo dominicana, sino universal. Quizá, de allí la constante del sustantivo *mancha* en su obra para alegorizar los males de humanidad: “Cristino, que ya era apenas una *mancha* sobre el verde de la sabana” (Bosch, 1997:42); “*mancha* verde”; “*mancha* indeleble”. Y, por ejemplo, como alusión a la masa ignorante: “el camino parecía un *hormiguero* y en todas las caras había risas insolentes” (Bosch, 2016:79). No obstante, en el plano de la región del Caribe dominicano, añadiríamos otra (s), la pobreza, la violencia y la injusticia social, histórica, bajo la insignia trujillista.

A la luz de la mirada mítica, la narrativa de Juan Bosch configura personajes arquetipos en donde la realidad literaria se torna *más radical que la propia historia*. Según G. Durand, el mito como expresión del hombre, como símbolo, bajo el velo del “misterio y revelación”, crea un lenguaje simbólico que tiene su cabal expresión en la imagen poética. Juan Bosch, bajo los umbrales de la mitología griega y del mito ancestral indígena, con su visión hondamente racional y cristiana del mundo, sabe que el mito conlleva el caos de la humanidad, la eterna angustia. De allí el símbolo, la imagen poética o “mito poética” en el universo narrativo del escritor dominicano, bajo el imperio de una realidad simbólica. En síntesis, Juan Bosch, nos lleva a los estratos más altos de la realidad.

En esta vertiente, Juan Bosch, en algunos de sus relatos, solo por poner un ejemplo, en “La mujer” utiliza un recurso propio de la metáfora mitológica, con lo cual

ofrece “mayor profundidad y resonancia” poética a su narrativa. En este sentido, la metáfora, en Bosch, alcanza el estrato mítico, es decir, el arquetipo de carácter universal. En Bosch, la simple metáfora continuada, conforma un tipo de *metáfora especial*, por decirlo así, *sensibilizadora*. La estructura metafórica, en su obra, alcanza la trascendencia narrativa. De allí que, para Zambrano *la imagen metafórica despierta la imaginación y la sensibilidad*. En Bosch, esa fusión de imagen simbólica y metafórica posee un fuerte *valor fenomenológico*. Aunque si bien es cierto que la metáfora tiene profundas raíces míticas, entonces ello le confiere al autor que la metáfora no es falsa, sino profunda, real; retórica imprescindible en su narrativa y que le otorga sentido. Por lo demás, la imagen poética, en Bosch, nos lleva a intelectualizar una *dialéctica trágica* del mundo, en donde muchas veces, se prefigura un contenido psicosocial, dionisiaco y apenas se alcanza a vislumbrar *imágenes del espacio feliz* [sic.].

En el espacio narrativo de Juan Bosch, el lenguaje poético *per se* es la resonancia que desvela al mundo, al hombre en esa *dialéctica de lo de dentro y de lo fuera*, pero donde también el símbolo se erige en el marco de la vacilación. De allí que, Durand afirme: “Es en el lenguaje poético donde encontramos esta encrucijada humana entre un descubrimiento objetivo y el arraigo de este descubrimiento en lo más oscuro del individuo biológico” (2007: 79).

Así, el universo poético de Juan Bosch se reviste de toda una riqueza retórica que va desde la metáfora, la reduplicación hasta el paralelismo (solo por mencionar algunas). Por ejemplo, el manejo de la adjetivación es una estilística de la sintaxis narrativa del autor que conoce muy bien la lengua y nos ofrece, a veces, adjetivos inusuales, pero lúcidamente justificados en el contexto narrativo. Bosch sabe que en el acto de la creación, de la invención literaria, “el adjetivo cuando no da vida mata”. Así, la presencia de esta categoría gramatical sirve de espécimen para dilucidar el eco modernista que tímidamente subyace en su obra. En líneas generales, la sobriedad del uso del adjetivo es un rasgo del autor.

Sobredicho, Juan Bosch con el recurso estilístico del paralelismo, tendencia que le viene de la tradición española, especialmente de los romances de García Lorca, escribió romances de carácter épico, hondamente dominicanos, y, algunas veces, con matices fantásticos. Recurso retórico que más tarde aplicaría a su narrativa, sobre todo,

en los cuentos “La mujer” y “Dos pesos de agua”. Y en cuanto a la temática de la superstición dominicana, “El romance del Muerto Bellaco”, por ejemplo, ilustra muy bien pasajes de muertos y aparecidos en: “El Difunto Estaba Vivo”: (Firmemente, con su brazo a faltar, caminó y montó el caballo negro”(Bosch, 1997: 140); “Guaraguaos”: “Tú sabes que debajo de la ceiba salen muertos”(Bosch,183:1995”); “Lucero”: “[...] ¡Sí Lucero se había quedado largo rato parado frente a ellas, con las orejas erectas y temblando, tal vez de miedo” (1995:216).

Por ejemplo, en *La Mañosa*, encarna la belleza del lirismo pastoril, cibaño, La región poetizante de la obra es la tímida aceptación del autor que no pudo desligarse del pasado poético, y en ella vierte su pasión por la poesía. Así, en los derroteros de la epistémica simbólica, el universo poético de esta novela, es el desgarró ontológico; según Lanceros, “la agonía entre el hombre y la naturaleza”.

A propósito, Juan Bosch considera que con “El río y su enemigo” (1942), el ejercicio escritural del género del cuento queda consolidado, y con ello el dominio de la técnica. Empero, en mi opinión, Juan Bosch, quizá, inició el género ya consolidado por el dominio de la técnica narrativa. En sus relatos, el autor levanta el vuelo lírico y sabe adónde dirigirse y, finalmente, aterrizar. Bosch con la magia escritural de quien sabe contar historias, hechiza al lector, sabe dar la estocada no solo al lector más ingenuo, sino también al más avezado. Bosch logra el blanco perfecto en la historia narrada, pero también en el lector, y la impronta boschiana se fija en la memoria. “La mujer”, “Dos pesos de agua”, “Un Niño”, “En un bohío”, “El Cuchillo”, “San Andrés”, “Lucero”, “El Algarrobo”, “Luis Pie”, “Los amos”, solo por citar algunos relatos que ilustran la prodigiosa pluma del escritor de “La mancha indeleble”.

Ahora bien, hasta aquí hemos tratado de discurrir en la obra narrativa del escritor de La Vega. No obstante, bajo la dialéctica del arquetipo que sustenta la obra boschiana, en la tradición literaria, las grandes obras de la literatura que gozan de una imaginación razonada han sido escritas para la posteridad. La obra del Maestro de la literatura hispanoamericana, bajo las sendas de la universalidad, bajo esa generosa imagen poética de su universo narrativo, Juan Bosch va más allá; con su hábil técnica de arquitecturar historias, e incluso, de estructura cíclica en general; con su peculiar retórica estética, el autor dominicano nos ofrece un valioso aporte estructural y estilístico de su narrativa: la simetría en el corpus de su cuentística (aunque como ya se ha mencionado, este logro no

se da en todos los relatos). Por citar solo un par de ejemplos de esa cabal simetría: “En un bohío” y “Un Niño”. Así, la obra narrativa de Juan Emilio Bosch Gaviño queda escrita para la posteridad “en espera de un lector que no ha nacido”. Y que, quizá, a través de una fenomenología de la imaginación, lo acerque a esta maravillosa y espléndida región poética, dominicana y universal de nuestro autor Juan Bosch.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N., *Diccionario de filosofía*, trad. Fornero, G., Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Abreu, D., <<La obra narrativa de Juan Bosch: herencia estética y filosófica de varias generaciones>>, M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.347-359.
- Alcántara Almánzar, J., *Narrativa y Sociedad en Hispanoamérica*, Santo Domingo, Corripio, C. por A., 1984.
- Alcántara & Soto, (ed.), (AA.VV), *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch*, Colección Banco Central de la República Dominicana, Santo Domingo, 2010.
- Álvarez de Miranda, A., *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus Ediciones, 1963.
- Allan Poe, E., *La caída de la Casa Usher*; Biblioteca Virtual Universal, editorial del cardo, 2010; <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/157278.pdf>> [consulta: 12 enero 2018].
- Bachelard, G. [1943], *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- _____ *Psicoanálisis del fuego*, trad. R. G. Redondo, Madrid, Alianza, 1966.
- _____ [1957], *La poética del espacio*, trad. E. de Champourcin, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- _____ [1942], *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- _____ [1970], *El derecho de soñar*, trad. J. Ferreiro Santana, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____ [1948], *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, trad. R. Segovia, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Baciu, S., <<“La mancha indeleble”>>, M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.403-406.
- Balandier, G., *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, trad. M. Delgado Ruiz, Barcelona, Paidós, 1994.
- Balseiro, Chacón, W. I. << Análisis y Contraste de la Visión en los cuentos de Emilio s. Belaval y Juan Bosch>>, *Prisma*, 7, 2006, pp.11-24;
<[file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-AnalisisYContrasteDeLaVisionSocialEnLosCuentosDeEm-3988184%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-AnalisisYContrasteDeLaVisionSocialEnLosCuentosDeEm-3988184%20(5).pdf)>[consulta:13 marzo 2017].
- Barthes, R. [1980], *Mitologías*, trad. H. Schmucler, Ciudad de México, Siglo XXI, 2010.
- Baudelaire, Ch. [1964], *Las flores del mal*, trad. Fernando Gutiérrez, Barcelona, CREDSA, 1972.
- Belliard, B., <<Paisaje y ambiente en el cuento “La mujer”, de Juan Bosch>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.382-388.
- Beristáin, H. [1985], *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 1988.
- Berroa, R. (ed.), *Aproximaciones a la literatura dominicana 1930-1980*, Colección del Banco Central de la República Dominicana, 2007.
- Borges, J. L., *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- _____ *Borges esencial*, Real Academia Española/ Alfaguara, Madrid, 2017.
- _____ “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en Menton S., (comp.), *El Cuento hispanoamericano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 328-340.
- OBRA DEL AUTOR:**
- Cuentos**
- Bosch, J., [1974], *Cuentos escritos antes del exilio*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1995a.
- _____ [1970], *Cuentos escritos en el exilio*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1997a.
- _____ [1962], *Más cuentos escritos en el exilio*, Santo Domingo, Alfa &

Omega, 1997b.

_____ *Cuentos más que completos*, Ciudad de México, ALFAGUARA, 2001.

Novelas

Bosch, J., [1975], *EL ORO Y LA PAZ*, Santo Domingo, EDITORA CORRIPIO, C.POR A., 1986.

_____ [1936], *La Mañosa*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2016.

Ensayos y artículos

Bosch, J., *Teoría del cuento. Tres ensayos*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes/Facultad de Humanidades y Educación, 1967.

_____ *Clases sociales en la República Dominicana*. Santo Domingo, EDITORA CORRIPIO, C.POR A., 1982.

_____ [1988], *Las dictaduras dominicanas*. Santo Domingo, Alfa & Omega, 1992.

_____ *Artículos y conferencias*. Santo Domingo, EDITORA CORRIPIO, C.POR A., 1987.

_____ [1959], *TRUJILLO. Causas de una tiranía sin ejemplo*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1994.

_____ [1970], *Composición Social Dominicana*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1995b.

_____ [1985], *La fortuna de Trujillo*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1998a.

_____ *Antología personal*. Estados Unidos de América, Universidad de Puerto Rico, 1998b.

_____ *Indios: apuntes históricos y leyendas*, Santo Domingo, Ediciones Fundación Juan Bosch, 2012.

_____ *Textos culturales y literarios*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1994.

- Bosch, J. et al., *De espantos y espasmos. Cuentos de amor y visiones*, Santo Domingo, Editora Búho, 2003.
- Bosch Carcuro, M., *Prefiero vivir luchando. Una biografía de Juan Bosch*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2016.
- Cadet, L., << Valores educativos, culturales y democráticos en Juan Bosch>>, en Núñez P.D., Josefina P. y Gisela V. O.(comp.), *Juan Bosch. Aproximaciones a una vida ejemplar*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2012, pp.181-187.
- Cañedo-Argüelles, T., <<Des-precio y re-valoración de la negritud dominicana en el siglo XXI>>, *Orbis Incognitus. Avisos y Legajos del Nuevo Mundo*, (s/f), pp.745-752;
<http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/canedo_arguelles_Negritud_dominicana_siglo_XXI.pdf>[consulta: 20 marzo 2019].
- Campra, R. [1987], *América Latina: la identidad y la máscara*, Ciudad de México, S.XXI, 1998.
- Carcuro, R., <<Comentario al cuento “La mujer”>>, en A.R. Villarini, Jusini (ed.), *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.49-55.
- _____ <<Comentario al cuento “Forzados”>>, en A. R. Villarini Jusini (ed.), *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.135-142.
- _____ <<Cuentos de Juan Bosch>>, pról. Carcuro, R., Castillo, F. R (ed.), *Casa de las Américas*, (1983), pp. VII-XXIII.
- Carpentier, A., *Obras completas de Alejo Carpentier: Ensayos*, Ciudad de México, S. XXI, 1990.
- _____ *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Carretero Pasín, Á. E., <<Imaginario y sociedad. Un acercamiento a la sociología de lo imaginario en la tradición francés>>, *Revista Internacional de*

Sociología (RIS), 41, (2005), pp.137161;<revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/download/217/230 de ÁEC Pasín - 2005> [consulta: 30 febrero 2017].

Castillo, E. <<La Mañosa>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.94-106.

Cassirer, E. [1964], *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. Armando Morones, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Cattan N., S. y Del Solar R., *Oro y Plata de Bolivia*, La Paz, Editorial Pisces, 2002.

Céspedes, D., <<“La mancha indeleble”: valor poético y modernidad de la narrativa

latinoamericana>>, Revista *Cuadernos de poética*, 19 (1989), pp.5-15;<[file:///C:/Users/usuario/Downloads/La%20Mancha%20Indlenleble%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/La%20Mancha%20Indlenleble%20(1).pdf)>[consulta: 18 febrero 2017].

Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.

_____ *Diccionario de símbolos*, Madrid, Círculo de lectores, 1992.

_____ *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2018.

Chaves, M.C. <<Unamuno: Existencialismo

cristiano>>;<<file:///C:/Users/usuario/Downloads/9789-35790-1-PB.pdf>>[consulta: 18 marzo 2019].

Delcid R., J.M., <<El Espíritu Dionisiaco Según Nietzsche>>, 2011;

<<http://sensacionaldefilosofos.blogspot.com/2011/07/el-espiritu-dionisiaco-segun-nietzsche.html>>[consulta: 20 febrero, 2018].

Di Pietro, G., <<Reencuentro con La Mañosa>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.513-522.

Diccionario Enciclopédico de Biblia y Teología, 2016;

<<https://www.biblia.work/diccionarios/tabera/>> [consulta: 20 octubre 2018].

Durand, G. [1992], *Las estructuras antropológicas del imaginario*, trad. V. Goldstein,

- Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____ [1968], *La imaginación simbólica*, trad. M. Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007.
- _____ [1979], *De la Mitocrítica al mitoanálisis*, trad. Alain Verjat, España, Siglo XXI, 2013.
- Eagleton, T. [1983] *Una introducción a la teoría literaria*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- El Nuevo Testamento de Nuestro Señor Jesucristo con Salmos*, Nashville, GIDEON, 1960.
- El Nuevo Testamento*, trad., Living Stream Ministry, Gran Bretaña, Living Stream Ministry, 1994.
- Eliade, M., *Tratado de Historia de las religiones*, trad. A. Medina Veitia, Madrid, Biblioteca de Cuestiones Actuales, 1954.
- _____ [1951], *El mito del eterno retorno*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Alianza Emecé, 1972.
- Emeterio, R. M., *Cuentos inolvidables de Juan Bosch*, Santo Domingo, Santillana, 2012.
- Estébanez, C. D. [1996], *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Fernández Valledor, R., <<La visión criollista en la cuentística de Juan Bosch: sus rasgos esenciales>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.458-484.
- Fernández Olmos, M., <<“La mujer”: un análisis estético-cultural>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.554-573.
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, 1964;
 <<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/Ferrater%20Mora%20-%20Dicc%20de%20Filosofia%20D.PDF>> [consulta: 6 abril 2017].
- Fornerín, M. A., *Puerto Rico & Santo Domingo también son...*, Santo Domingo, Búho, 1999.

- _____. <<José Luis González: el alumno más avanzado de Juan Bosch>>, *LA TORRE, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 22, (2001), pp.447-455).
- Fuentes, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Ciudad de México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- _____. *La frontera de cristal*, Ciudad de México, Alfaguara, 2000. Franjul, M., *Bosch Noventa días de clandestinidad*, Santo Domingo, Franjul, Analistas & Asesores, S.A., 1998.
- Galeano, E., *Las venas abiertas de América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1971.
- García Cuevas, E., *Juan Bosch: novela, historia y sociedad*, San Juan, P.R., Isla Negra, 1995.
- García Gual, C. [2003], *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2011.
- García, L. [1984], *Bodas de sangre*, Madrid, Alianza editorial, 2012.
- García, J. E., <<“La mujer”, un cuento de apertura y vínculo>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.207-217.
- _____. <<Guaraguaos. Impulsos de la tragedia griega en un cuento de Juan Bosch>>, *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch*, Santo Domingo, Colección del Banco Central de la República Dominicana, 2010, pp.45-56.
- García Romero, R., <<Juan Bosch y su teoría del cuento>>, en M. Collado (ed./comp.), *Juan Bosch Maestro y creador*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.259-271.
- Gerón, C., *Juan Bosch, Vida y Obra Narrativa*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1993.

- Gerónimo, J., *En el Nombre de Bosch*. Santo Domingo, Alfa & Omega, 2001.
- Gewecke, F., <<Juan Bosch y la tradición del cuento literario>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, pp.492-512.
- Girón, S., <<Dos cuentistas antillanos: Juan Bosch y Néstor Rodríguez Escudero>>, Universidad de Puerto Rico, (1985), pp.79-98; <[file:///C:/Users/usuario/Downloads/6730-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6295-1-10-20170214%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/6730-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6295-1-10-20170214%20(1).pdf)>[consulta: 25 febrero 2019].
- Gómez Camarena, C. << Je te mathème! Badiou y la des-psicologización del amor>>, *Teoría y crítica de la psicología*, 2, (2012), pp. 63–85; <<http://teocripsi.com/documents/2GOMEZ.pdf>> [consulta: 7 octubre 2018].
- González Boixo, J.C., *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Gutiérrez, F. E., <<Juan Bosch: el maestro>>, en M. Collado (ed./comp.), *Juan Bosch Maestro y creador*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.43-55.
- Graves, R. *Los mitos griegos*, pról. Gual C.G., Gómez Parro, E. trad., Madrid, RBA, 2005.
- Hernández, A., <<Rumbo al puerto de origen, un relato pleno de simbología>>, *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch*, Santo Domingo, Colección del Banco Central de la República Dominicana, 2010, pp.73-92.
- Hillman, J., << El sueño y el inframundo>>, en K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman (selec. de textos), *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos), Barcelona, Anthropos, 1994, pp.415-423.
- Holguín, F.V. << Juan Bosch: el último cuentista dominicano>>, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, 243, (2013), pp.431-443.
- Incháustegui, C., <<Literatura Dominicana Siglo XX>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 1969, p.216.
- Jiménez de Báez, Y., *Juan Rulfo del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su*

- obra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Jofré, M., *Juan Bosch Intelectual Orgánico. De la ética del escritor a la ética del político*, Lima, Universidad Ricardo Palma editorial universitaria, 2012.
- Jorge, C., <<Cuentos de animales en la narrativa de Juan Bosch>> en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.334-346.
- Jung, C. G., <<La lucha con la sombra>>, trad. C. Martín, *Obra completa*, (10 vols.), Madrid, Trotta, 2001.
- _____ << Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre>>, *Obra completa*, trad. C. Gauger, (9/1 vols.), Madrid, Trotta, 2002.
- Kerényi, K., <<Hombre primitivo y misterio>>, en K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman (selec. de textos), *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I* (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos), Barcelona, Anthropos, 1994, pp.17-43.
- Kurnitzky, H. [1974], *La estructura libidinal del dinero*, trad. Félix Blanco, Ciudad de México, 1978.
- Lanceros, P., <<Al filo de un aforismo>>, en K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman (selec. de textos), *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I* (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos), Barcelona, Anthropos, 1994, pp.415-423.
- Lantigua, J. R., *El oficio de la palabra*, Santo Domingo, La Trinitaria, 1995.
- _____ <<Juan Bosch: el lenguaje de la ternura en "Camino Real">>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.218-221.
- León Cabral, M. A., <<La enseñanza de valores a través del simbolismo literario e integración artística>>, Universidad Complutense de Madrid, 2011, <<http://eprints.ucm.es/13767/1/T33313.pdf>> [consulta: 10 agosto 2017].
- León, D., <<La problemática social en tres cuentos de Juan Bosch>>, *Dos coloquios Sobre la obra de Juan Bosch*, Santo Domingo, Colección del Banco Central de la República Dominicana, 2010, pp.57-70.
- León, L. de, *Valores en los cuentos de Juan Bosch*, Santo Domingo, Mediabyte, S.A., 2005.

- Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, en R. Castillo (ed.), La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- Maillard, Ch., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón- poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- Maríñez, P. A. (ed.), *Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, (s/f).
- _____. <<Bosch ante Hostos: anticolonialismo y antiimperialismo en el Caribe>>, Revista *Cuadernos Americanos Nueva Época*, vol.3, año XXIII, 129, (2009), pp.11-27.
- Martínez, S., <<Mario Vargas Llosa indaga en la mente de los dictadores latinoamericanos: "Escribiendo sobre Trujillo he escrito sobre todos los dictadores">>, *Babab*, 2, (2000); <https://www.babab.com/no02/vargas_llosa.htm> [consulta: 20 mayo 2018].
- Matos Moquete, M., *La dominicanidad indignada en los cuentos de Juan Bosch*, Santo Domingo, Editora Búho, 2009.
- _____. <<Diálogos con los personajes de los cuentos de Juan Bosch>>, Núñez P.D., Josefina P. y Gisela V. O. (comp.), *Juan Bosch. Aproximaciones a una vida ejemplar*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2012, pp.121-135.
- Medrano, N., *Las huellas literarias de Juan Bosch*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2014.
- Menton, S. [1964] *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *Historia verdadera del realismo mágico*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. <<Reseñas y comentarios de textos. Cuentos fantásticos de Juan Bosch>>, J. Carvajal (comp.), *Revista de Cultura y Literatura*, Kalamazoo, Vol.1, (2008), pp.113-120; <<http://0search.proquest.com.cisne.sim.ucm.es/docview/1526986509?accountid=14514>> [consulta: 31 enero 2017].

- _____. <<Cuentos fantásticos de Juan Bosch>>, M. Collado (ed.),
Maestro de la narrativa latinoamericana, pp.77-84, Santo Domingo,
CEDIBIL, 2009, pp. 422-431.
- Miller, J., <<La mañosa: una excelente fotografía de los inicios del siglo XX
dominicano>>, *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch*, Santo
Domingo, Colección del Banco Central de la República Dominicana,
2010, pp. 33-43.
- Melgar, Tisoc, E. R., << José Martí, los Mayas y el Chac Mool>>, 18, (2005), pp. 37-
44; <[file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-
JoseMartiLosMayasYElChacMool-2775116.pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-JoseMartiLosMayasYElChacMool-2775116.pdf)> [consulta: 22 marzo
2019].
- Montes de Oca, F., *Teoría y técnica de la literatura*, Ciudad de México, Porrúa, 1971.
_____. *Poesía Hispanoamericana*, Ciudad de México, Porrúa, 1982.
- Montero, J., *La cuentística dominicana* (Una visión histórico-crítica sobre la narrativa
breve: 1965-1975), Santo Domingo, CEDIBIL, 2017.
- _____. <<*Juan Bosch: el cuento dominicano en el exilio*>>, M. Collado (ed.),
Maestro de la narrativa latinoamericana, Santo Domingo, CEDIBIL,
2009, pp.360-371.
- Mora Serrano, M., <<“Forzados”, un cuento premonitorio de Juan Bosch>>, M. Collado (ed.),
Maestro de la narrativa latinoamericana, Santo Domingo, CEDIBIL,
2009, pp.77-84.
- _____. << El esplendor poético en los cuentos de Juan Bosch>>, en Núñez P.D.,
Josefina P. y Gisela V. O.(comp.), *Juan Bosch. Aproximaciones a una vida
ejemplar*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2012, pp.89-103.
- Neumann,E.,<< La conciencia matriarcal>>,en K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem
y J.Hillman (selec. de textos), *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo
Eranos I* (Cuadernos de Eranos-Cahiers d’ Eranos), Barcelona,
Anthropos, 1994, pp.45-96.
- _____. <<El hombre creador y la transformación>>, E. Neumann et al. (selec. de

- textos), pról. C. G. Jung, *Los dioses ocultos. Círculo Eranos II Cuaderno (s) de Eranos- Eranos Jahrbücher*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp.19-66.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Ciudad de México, Grupo Editorial Tomo, 2010.
- Núñez Polanco, D. <<Juan Bosch, perfil de un maestro>>, en M. Collado (ed./comp.), *Juan Bosch Maestro y creador*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.93-105.
- _____ *Los cuentos venezolanos de Juan Bosch*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2012.
- Oraá San Martín, L. M., <<Actualidad de los cuentos de Bosch>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.407-421.
- Ortiz-Osés, A., <<Hermenéutica simbólica>>, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos)*, K. Kerényi, en E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman (selec. de textos), Barcelona, Anthropos, 1994, pp.223-31.
- Ossers Cabrera, M. A., <<El realismo mágico en Juan Bosch>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.231-240.
- _____ << Una relectura de “La educación científica de la mujer”, de Eugenio María de Hostos>>, *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, (1991), pp.61-65.
- Ovejero y Schmidt-Rodríguez, A., <<La cuentística de Juan Bosch>>, *Areito*, vol.10, 38, (s/f), p.46.
- Oviedo Pérez de Tudela, R., *Elena Poniatowska ¿Por qué Tina? Y otros estudios. Retratos a pie de calle*, Madrid, Editorial Verbum, 2016.
- _____ <<Nota tomada, en asesoría académica, sobre el cuento “La mujer”>>, España, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- _____ <<Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica>>, *Anales De Literatura Hispanoamericana*, (1999), pp.323-341;

<[file:///C:/Users/usuario/Downloads/23789-23808-1-PB%20\(2\).PDF](file:///C:/Users/usuario/Downloads/23789-23808-1-PB%20(2).PDF)>;

[consulta: 7 junio 2018].

Paz, O. [1956], *El arco y la lira*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

_____ *Corriente alterna*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1986.

_____ *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993a.

_____ *El laberinto de la soledad/ Postdata/ Vuelta a El laberinto de la soledad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993b.

Peña, B. C., <<La persecución como contradiscurso al orden y la paz trujillista en los cuentos escritos en el exilio, de Juan Bosch>>, Revista *Ateneovol.* 24 Issue1,(2004),pp.119132;<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=15215288&lang=es&site=ehost-live>>[consulta: 31enero 2017].

Perdomo de Dávalos, R., <<Comentario al cuento “La desgracia”>>, en A.R. Villarini, Jusini (ed.), *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.237-241.

Pérez J. de, <<Entrevista a Juan Bosch>>, *Areito*, vol. 10,38, (1984), pp.14-15.

Pichardo, N.C., *Juan Bosch y la Canonización de la Narrativa Dominicana*, Santo Domingo, FUNGLODE,2009.

_____ <<Los espacios conquistados en la narrativa de Juan Bosch>>, Cuadernos americanos: Nueva Época, vol.3, 129, (2009), pp. 29-44; <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3085015>>[consulta: 5 marzo 2016].

Piña-Contreras, G., *Doce en la literatura dominicana*. Santiago, República Dominicana, Universidad Católica Madre y Maestra,1982.

_____ <<Arqueología de un mundo imaginario: *La Mañosa* de Juan Bosch>>, *Cuadernos Americanos*, vol.3, año XXIII, 129, (2009),

pp. 45-59.

_____ *La Mañosa*. Estudios, cronología, notas y variantes, Santo Domingo, Industrias banilejas, C. por A./ Fundación Juan Bosch, 2004.

Quidiello, C., << Puesta en circulación de Cuentos más que completos de Juan

Bosch, en Santo Domingo>>, en Núñez P.D., Josefina P. y Gisela V. O.(comp.), *Juan Bosch. Aproximaciones a una vida ejemplar*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2002, pp.65-68.

Ramos, J. (nota), <<Un artículo en La Nación, de Buenos Aires>>, *ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS MARTIANOS*, vol.8, (1985), pp.3-8; <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20171128031039/Anuario_08.pdf> [consulta:21 febrero 2019].

Reyes & Sima, <<La metáfora en la cuentística de Bosch y una propuesta para la didáctica del español como primera lengua>>, en Escudero & Méndez (ed.), *Experiencias de Docencia e investigación en Lenguas Modernas*, México, Universidad de Quintana Roo, 2015, pp.2-8.

Rosario Candelier, B., *Ensayos críticos. Análisis de textos dominicanos contemporáneos*, Santiago, República Dominicana, Universidad Católica Madre y Maestra, 1982.

_____ *Tendencias de la novela dominicana*, Santiago, República Dominicana, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, 1988.

_____ *La creación cosmopoética. El sentido cósmico y el sentido estético en la creación poética*, Santo Domingo, Academia Dominicana de la Lengua, 2005.

_____ << “El difunto estaba vivo”, un relato mágico-realista>>, en M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2009, pp.118-168.

_____ <<El aliento telúrico en la narrativa de Juan Bosch>>, *Dos coloquios sobre la obra de Juan Bosch*, Santo Domingo, Colección del Banco Central de la República Dominicana, 2010, pp.15-30.

_____ << “La Mañosa ” de Juan Bosch. La novela socio-realista de la

- revolución>>, *UNIVERSITAS*, 21, (2014), pp.133-162.
- Sagrada Biblia*, pról., Cicognani. G., trad., Nácar Fuster, El & Alberto Colunga, O.P., Madrid, La Editorial Católica, S.A., 1967.
- Sang Ben, M., <<Comentario al cuento “Papá Juan (*El abuelo*)”>>, en A.R. Villarini, Jusini (ed.), *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.97-101.
- Schopenhauer, A. [1818], *El mundo como voluntad y representación*, trad. E.Maury, Ciudad de México, Porrúa, 2009.
- Todorov, T. [1980], *Introducción a literatura fantástica*, ed. S. Delpy, Ciudad de México, Premiá, 1981.
- Tolentino, M. de, pról. <<“Cuento de Navidad”>>, en M. Collado (ed./comp.), Juan Bosch Maestro y creador, Santo Domingo, Editora Búho, 2005, pp.255-257.
- Tomar Romero, F., <<Ética y política en Platón: la función de la virtud >>, *ESPÍRITU XLVII*, 1998; pp.243-267;<file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-EticaYPoliticaEnPlaton-5521459.pdf>[consulta:13 noviembre 2018].
- Valdez, D., *Cuatro aspectos sobre la literatura de Juan Bosch*, Santo Domingo, Editora Búho,2010.
- Vallejo, C., *Las madres de la patria y las bellas mentiras: imágenes de la mujer en el discurso literario nacional de la República Dominicana, 1844-1899*, Miami, Ediciones Universal, 1999.
- Vargas Araya, A., *Costa Rica en Juan Bosch*, San José, JURICENTRO, 2009.
- Vargas Canales, M. A., <<Juan Bosch y las ideas antiimperialistas>>, *Revista Cultural de Nuestra América*, Archipiélago, vol.17, (2009), p. 55;<<http://0search.proquest.com.cisne.sim.ucm.es/docview/196345077?acountid=14514>>[consulta: 31 enero 2017].
- Veloz Maggiolo, M., *Juan Bosch. Apuntes sobre su obra*, Santo Domingo, SANTUARIO, 2012.
- Villarini Jusino, A. R., <<Comentario al cuento “La mancha indeleble”>>, en Ángel R.

V. J. (ed.), *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*, Santo Domingo, Búho, 2005, pp.251-256.

- _____ <<Comentario al cuento “Cundito”>>, en A. R. Villarini Jusino (ed.), *Cuentos y Valores. Cuentos de Juan Bosch para fomentar el desarrollo de la conciencia moral y ética*, Santo Domingo, Búho, 2005, pp.79-85.
- _____ <<Los cuentos de Juan Bosch como textos de formación ético-política democrática>>, *Cuadernos Americanos, Nueva Época*, vol. 3, año XXIII, 129, (2009), pp.61-73.

Villegas, V., <<Presencia de Juan Bosch>>, M. Collado (ed.), *Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Santo Domingo, CEDIBIL, 2003, pp.55-66.

Otra bibliografía

Academia Dominicana de la Lengua, Santo Domingo, 2009;

<<http://academia.org.do/disertacion-sobre-la-narrativa-de-juan-bosch-2/>> [consulta:3 de febrero 2016].

<<Anales de Literatura Española>>;

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/anales_literatura_espanola/> [consulta: 25 marzo 2019].

Barradas, E. << La seducción de las máscaras: José Alcántara Almánzar, Juan Bosch y la joven narrativa dominicana>>, *Revista Iberoamericana*, vol.LIV, 142, (1988), pp.11-25.

OBRA DEL AUTOR:

Ensayos y artículos

Bosch, J., [1988], *Póker de espanto en el Caribe*. Santo Domingo, Alfa & Omega, 1990.

_____ *Capitalismo tardío en la República Dominicana*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 1990b.

_____ *Mujeres en la vida de Hostos*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 2005.

_____ *Judas Iscariote, el calumniado*, Madrid, Machado Libros, pról. Garzón B., ed. y notas, Sarró R., epil., Núñez Polanco, D., 2009.

_____ (comp.), *Juan Bosch para comprender Haití*, Santo Domingo, Fundación Juan Bosch, 2017.

Antología

- Bosch, J. et al., *Breve antología del cuento dominicano*, Santo Domingo, abc, 2003.
- Bosch Carcuro, M., <<Juan Bosch: The construction of Dominican Democracy>>, *Journal of Third World Studies*, vol. XXIII, 1, (2006), pp.17-21.
- Brushwood, J. S., *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Calderón Rodríguez, J.M., << Vigencia de las reflexiones y del pensamiento sociopolítico de Juan Bosch>>, Cuadernos Americanos, 130, (2009), pp.169-180.
- Collado, M., (ed.), *El fantasma de Trujillo. Antología de cuentos sobre el tirano y su Era*, Santo Domingo, Mediabyte, 2005.
- Dávila Newman, G., <<“El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales>> *Laurus*, 12, (2006), pp. 184-186; < <http://www.redalyc.org/html/761/76109911/>> [consulta: 6 septiembre 2017].
- De Mora Varcancel, C., *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.
- Derby & Turits, <<Historias de terror y los terrores de la historia: La masacre haitiana de 1937 en la República Dominicana>>, Estudios Sociales, 92, (1993), pp.65-76.
- Emeterio Rondón, P., *Narrativa dominicana y haitiana: símbolos para una propuesta alternativa*, Santo Domingo, Editora Nacional, 2007.
- Estévez, A.L., *La modalidad fantástica en el cuento dominicano del siglo XX*, Estados United States of America, The Edwin Mellen Press, 2005.
- Fernández, L., *Ideas en conflicto. Diálogo póstumo entre Juan Bosch y John Bartlow Martín*, Santo Domingo, FUNGLODE, 2019.
- Franjul, M., *Bosch Noventa días de clandestinidad*, Santo Domingo, Franjul, Analistas & Asesores, S.A., 1998.

Gutiérrez, F. E., Juan Bosch. *Primeros escritos, cuentos, ensayos literarios y discursos políticos*, Santo Domingo, Corripio C x A., 2017.

Guzmán Madera, M., *El Bosch que yo conocí*, Santo Domingo, Alfa & Omega, 2009.

Hernández, R., << Vida y Obra de Juan Bosch en el contexto de la historia dominicana>>, en Opatrný, J., (coord.), *Vida y obra de Juan Bosch en el contexto de la historia de la república Dominicana*, Praga, Universidad de Carolina Editorial Karolinum, 2017.

Hoz P. de la, et al., << Juan Bosch narrador de pura estirpe>>, *JUAN BOSCH Maestro de la narrativa latinoamericana*, Fundación Ureña Rib Latín Art Museum, (2009); <http://www.latinartmuseum.com/juan_bosch.htm> [consulta: 20 febrero 2016].

Jiménez Ferrer, J.M. et al., << Literatura y política en la figura de Juan Bosch>>, *JUAN BOSCH Maestro de la narrativa latinoamericana*, Fundación Ureña Rib Latín Art Museum, (2009); <http://www.latinartmuseum.com/juan_bosch.htm> [consulta: 20 febrero 2016].

Jiménez, F., <<Fernández Olmos, Margarita. La cuentística de Juan Bosch: Un análisis crítico-cultural>>, *HISPANIA*, 66, (1983), pp.649-651.

Kury, F., *Juan Bosch: Memorias del Golpe*, Santo Domingo, Centenario, S.A, 2007.

Montero Anzola, J., << La fenomenología de la conciencia en E. Husserl>>, *Universitas Philosophica*, Año 24, 48, (2007), pp. 127- 147; <<file:///C:/Users/usuario/Downloads/11271-Texto%20del%20art%C3%ADculo-41666-1-10-20141210.pdf>> [consulta: 10 enero 22018].

Ossers Cabrera, M. A., <<La expresividad en la cuentística de Juan Bosch. Análisis estético>>, *HISPANIA*, 74, (1991), pp.894-895.

<<Puntos convergentes del cuento “La Mujer” de José Luis González con el cuento “La mujer” de Juan Bosch>>, *Revista de estudios hispánicos*, (1990-91), pp.197-204.

Peix, P., *La narrativa yugulada*, Santo Domingo, Editora Taller, C. por A., 1987.

Salazar da Silva, O., <<Kierkegaard:El caballero de la Fe-un salto en la oscuridad>>.

Revista *Estudios en Ciencias Humanas*, Universidad Nacional del Nordeste, (n.d.), pp.1-6; <hum.unne.edu.ar/revistas/posgrado/revista5/articulos/Salazar_da_silva.pdf> [consulta: 7 octubre 2016].

Sampieri, Collado & Baptista, *Metodología de la investigación*, Ciudad de México, McGraw-Hill Interamericana, 2003; <<http://metodos-comunicacion.sociales.uba.ar/files/2014/04/Hernandez-Sampieri-Cap-1.pdf>> [consulta: 29 julio 2017].

Raya Alonso, G.L., <<Juan Bosch: un hombre del pueblo>>, *Cuadernos Americanos*, vol.3, año XXIII, 129, (2009), pp. 91-92.

Reyes Tarazona, R. (comp.), *Juan Bosch: Cuentos desde El Cibao y el exilio*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009,

Rosario Candelier, B., *La creación mitopoética. Símbolos y arquetipos en la lírica dominicana*, Santo Domingo, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, 1989.

Rulfo, J., *El llano en llamas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

_____ *Pedro Páramo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Ruedas de la Serna, J., << La humanidad literaria de Juan Bosch” ,Juan Bosch>>,

Cuadernos Americanos, vol.3, año XXIII, 129, (2009), pp. 77-79.

Ureña Rib, F. et al., <<La gran obra narrativa de Juan Bosch>>, *JUAN BOSCH, Maestro de la narrativa latinoamericana*, Fundación Ureña Rib Latin Art Museum, (2009); <http://www.latinartmuseum.com/juan_bosch.htm> [consulta: 20 febrero 2016].

Villarini Jusino, A.R., *Hostos y Bosch: carácter y conciencia como fundamentos del obra político moral*, Collado, M. (ed.), Santo Domingo, Búho, 2005.

ANEXOS

Entrevista a Diómedes Núñez Polanco, Director de la Biblioteca Nacional “Pedro Henríquez Ureña”

Santo Domingo, República Dominicana

La entrevista se realizó en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, bajo una mañana nublada del 19 de diciembre 2017.

El Dr. Diómedes Núñez Polanco, Miembro de la Academia de Historia de la República Dominicana, primer Vice-presidente de la Fundación Juan Bosch y, quien fuera asistente personal de Juan Bosch, muy amablemente me concedió una entrevista sobre Juan Bosch, la cual tuvo una duración de 45 minutos. A pesar de las constantes interrupciones por la voz humana, la entrevista alcanzó el hilo de la fluidez narrativa como señal de quien tiene aprehensión por la palabra. Núñez Polanco dejó ver su entrañable amistad por el escritor y político Juan Bosch, así como su vasto conocimiento sobre la obra del escritor vegano.

ARV: Es evidente que en la cuentística de Bosch se observa una marcada vocación poética en sus inicios de escritor. Una elegancia poética que quizá le viene de Chéjov, de Quiroga o de E. Allan Poe.

En “Luis Pie”, se presenta una realidad socio-histórica. El haitiano es víctima de los maltratos e injusticia más miserable.

DNP: Sí, que aunque el tema del cuento, el tema de la migración haitiana, digamos en Santo Domingo o en cualquier parte del Caribe, pero, concretamente, refiere a algunas cosas o algunos lugares de la República Dominicana. Bosch vio esa situación.

El cuento lo escribió en Cuba y con él ganó un premio, el Premio Hernández Catá, en Cuba. Está el tema de la migración, pero efectivamente- que interesante-, Amparo, porque a mí también ese cuento como la obra cuentística de Bosch, pero, precisamente, como “Los amos”, “En un bohío” son cuentos realmente dramáticos, y en ese contexto había sentido, leído varias veces ese cuento “Luis Pie”. Pero cuando vi una escenificación, una dramatización del cuento “Luis Pie”, volví a leerlo y en realidad me conmovió y me conmovió, porque es muy fuerte. Un cuento muy bien hecho. Es uno de los cuentos más importantes de Juan Bosch. Allí se presenta lo que es el drama de la

condición humana, como llega a los extremos, a los límites. Usted mencionó, Amparo, la palabra viacrucis. Incluso, yo pensé en hacer una nota de que para mí, en alguna medida, realmente, ese cuento era una metáfora de lo que es la crucifixión de Jesús, de La Pasión, La Pasión de Cristo, porque lo sentí así, como lo llevaban, como llevan a Cristo, es decir, como lo llevaron hacia el calvario. Que de alguna medida yo sentí también que a Luis Pie lo llevaban al calvario, así. Y todo el proceso de los niños, todo el drama. Como lo llevan. Lo que dice. El tema de la lengua. También había un problema de la lengua en La Pasión de Cristo. Estaba la lengua que hablaba Jesús, su lengua original era el arameo, pero también estaba el hebreo y el latín que era el idioma de los romanos, el idioma del poder.

Entonces “Luis Pie” es una gran metáfora reflejada al mito, a la creencia y a La Pasión de Cristo-creo que lo veo así- hacia el calvario. Y que cosa más curiosa, porque también siento que está aquí el elemento de la resurrección. Al final, Jesucristo fallece en la cruz. El buen ladrón, el mal ladrón y luego tres días después resucita. Entonces pienso que también en “Luis Pie” ese final que dice: “y caminaba ligeramente y sonreído”, creo que así termina, como que va hacia la libertad, y que de alguna medida esa muerte de Luis Pie fue una liberación. Creo que hay una gran simbología, La Pasión de Cristo con “Luis Pie”, la resurrección de Cristo. En “Luis Pie”, ese final, después de todo el drama nos señala y nos indica que para Luis Pie, esa imagen, sin decirlo Bosch, pero esa imagen de que iba ligeramente sonreído es como quien visualiza otra vida y un futuro distinto.

ARV: En Bosch, se fija en su persona una postura ética, de un principio ideológico muy claro, es decir, la defensa de los valores sociales de las clases bajas, con lo cual podemos decir que su literatura es de hechura socio-política, socio-histórica, pero también de una fantasía, en ella hay una metáfora pura, reflejo de una dura realidad.

DNP: Así como “Luis Pie”, los cuentos de Bosch reflejan una situación socioeconómica, cultural muy definida para cualquiera de los del territorio del Caribe, de países pobres, de pobreza de países no desarrollados todavía, y de países de tercer mundo. Era ese reflejo de la dureza del drama humano que fue el ambiente muy fluido por Bosch, el ambiente que él vivió de niño en La Vega; cuando él nació en La Vega en 1909, vio y quedó muy impactado por la pobreza, por las injusticias, por la explotación de los sectores más vulnerables, los campesinos. Y su obra cuentística plantea... [la

entrevista es interrumpida porque lo llama una persona] (...) Muy bien. Yo hablaba de cómo impactó en Bosch y cómo se conmovió con la pobreza que él sintió y vivió en su época, en su época de muchacho, de niño. Juan Bosch vivió en la ciudad de La Vega, una ciudad también en esa época pobre. En los campos, vería también la explotación. Eso impactó en su literatura y en sus ensayos, en todo. Él se dio cuenta, entonces, él escribió cuentos muy importantes, sobre todo, el tema de la condición humana llevada a los límites de la explotación y del drama, y que interesante. Yo creo que llegó un momento en que dijo que no bastaba con la denuncia que significaban esos cuentos, esos escritos, que había que dar un paso al frente, por eso él decide luchar contra Trujillo. Se va al exilio y toma una posesión de enfrentamiento contra

la tiranía, al mismo tiempo, contra las injusticias. Y sabía, él, consciente de que los cambios de esa realidad dramática solo podría transformarse desde el poder, es decir, una revolución o un gobierno que luchara por la justicia, por la equidad, por la democracia en esos niveles, por la liberación del pueblo. Y por eso él decide dar el paso de la denuncia que había hecho, lo que significaban sus cuentos, sus artículos, sus trabajos, a la acción política. Aquí hay una gran metáfora del poder, cómo esa decisión, esa visión de enfrentar ese drama con la acción política.

ARV: ¿Considera que en la obra de Juan Bosch existe una estructura mítica?, por ejemplo, el mito religioso, a propósito, prescindimos de “Luis Pie” del que ya ha hablado, pero en “Dos pesos de agua”, ¿conoce el cuento?

DNP: Sí. “El socio” y, en Bosch, hay una presencia de lo real maravilloso y del realismo mágico de García Márquez. Todo eso está muy presente porque es la expresión de una realidad latinoamericana del tercer mundo. Y de una realidad histórica que también se dio en Estados Unidos. Faulkner, también Bosch lo explica. No sé si hay, en un libro de los que usted compró, una carta de Bosch dirigida a Gabriel García Márquez, en relación a la “Increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada”. Bueno, donde él habla que la realidad de los negros en Estados Unidos, los negros, sobre todo, en la época de la esclavitud y de la explotación de los negros. En alguna medida, eso era igual a la situación que podían vivir en cualquier país de América Latina subdesarrollado, en relación al tema de la esclavitud, al tema de la explotación, porque es la misma explotación. Bosch explicaba ese fenómeno en relación a cómo el mito, el mito o los mitos religiosos, o culturales, sociales, toda esa creencia

son parte de la realidad histórica, y está personificada en “Dos pesos de agua”, pero también en “El socio” y “La bella alma de don Damián”. Son cuentos donde la cultura popular, la cultura del pueblo, las creencias y las tradiciones están presentes. De modo que, efectivamente, en la obra de Bosch se da esa cosmovisión de los mundos, el mundo real y el imaginario. El mundo de las creencias que son parte de una realidad cultural e histórica. De modo que, Amparo, pienso que el tema de la metáfora, la metáfora política como la lucha política, también es una gran metáfora en términos de los planteamientos de las visiones sociales, ideológicos y, en ese sentido, pienso que la metáfora y los mitos son parte de la literatura, pero también se explica todo el tema político de Juan Bosch como ensayista, en todos esos aspectos que él (...) [se corta la oración].

Por ejemplo, mira, están los libros biográficos de Bosch, como una biografía para escolares, lo que son esos personajes, como él trata cada uno de sus personajes. *David, biografía de un rey*, también como él presenta la vida de David como poeta, como político, como estadista, como religioso, es decir, un jefe, y además de un país pobre. Realmente de alguna medida, de un país de tercer mundo, porque en esa época también Israel era un pueblo pobre, una comunidad pequeña, y es un poco lo que narra Bosch. Otra biografía de personajes es la de Máximo Gómez. Es un dominicano que fue jefe del ejército libertador de Cuba de la Guerra de Independencia. Asimismo, trata el tema de José Martí. Así que, estos personajes, en alguna medida, también vienen siendo una presencia simbólica frente a la lucha, frente al drama en que viven, en que vivieron, contemplaron, fueron testigo de esa época. Y cómo enfrentar, cómo tratar de transformar esa realidad siempre en busca de lo mejor, de la felicidad y la libertad y liberación del pueblo.

The poetic image in the Juan Bosch's narrative

Summary

This investigation's objective is to find out the presence of the poetic image in the Juan Bosch's narrative, from a phenomenological perspective whose application of the phenomenological method is considered determinant for the conception of the symbol in the poetic universe of the narrative of the Dominican writer.

Thus, engaging in the research field of the Juan Bosch's textual universe and study the phenomenology of imagination in the poetic image of his narrative, has been very useful for the Latin American literature's field. As we know, the narrative of Juan Bosch is poetic in nature, therefore, the presence of the poetic image in his narrative is highlighted for the study of the symbolic reality of the Dominican Republic of the twentieth century.

The theoretical framework is based on Gaston Bachelard's studies and his disciple Gilbert Durand. Other studies have been taken into account in great manner such as Chantal Maillard's, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética* and Juan Eduardo Cirlot's, *Diccionario de símbolos*.

Throughout this research, the main objective has been to explain from a phenomenological perspective Juan Bosch's poetical image through poetic images, this offers dissimilar scenarios ranging from the sublime to the pathetic. The author, for the construction of the poetic image in his narrative, with skilful handling of the narrative technique, with the solemnity of a master of the tale of sublime lyrical connotations, under those redoubts, he erects the poetic, verticalizing image. Bosch, with this rhetorical device, it often deals with the emotions of its characters, the dramatic character of the piece of art or, simply, a descriptive nucleus with which it signs its narrative. Here, the nature serves as raw material in the poetic universe; other times, he glimpses some element that underlies the textual universe narrated.

Juan Bosch, with his peasant, poor, illiterate; orphans, sick and homeless characters, who under the veil of the ignorance, and in that sort of epithet, is the constant suffering of these poor miserable beings, condemned by the unfortunate fate. Bosch shows, in his

work, the "two macules of the human condition": ignorance and suffering under the framework of not only Dominican reality, but universal. Perhaps, hence the constant of the noun *stain* in his work to allegorize the evils of humanity. However, at the level of the Dominican Caribbean region, we would add other nouns, poverty, violence and social, historical injustice, under Trujillo's power.

The author, from La Vega, Dominican Republic, the metaphorical structure, in his work, reaches the narrative transcendence. Hence, for Zambrano, the metaphorical image awakens imagination and sensitivity. In Bosch, this fusion of symbolic and metaphorical image has a strong phenomenological value. Although, the metaphor has deep mythical roots, then for the author the metaphor is not false, but deep, real; essential rhetoric in its narrative and that gives it meaning. Otherwise, the poetic image, in Bosch, leads to intellectualize a tragic dialectic of the world, where many times a psychosocial, dionysiac content is prefigured and images of the happy space are barely visible.

La imagen poética en la narrativa de Juan Bosch

Resumen

La presente investigación tiene como objeto de estudio indagar la presencia de *La imagen poética en la narrativa de Juan Bosch*, desde una perspectiva fenomenológica, cuya aplicación del método fenomenológico se considera determinante para la concepción del símbolo en el universo poético de la narrativa del escritor dominicano.

Ahora bien, introducirse en el campo de la investigación del universo textual de Juan Bosch y estudiar la *fenomenología de la imaginación* en la imagen poética de su narrativa, se considera que ha sido de gran utilidad para el terreno de la literatura hispanoamericana. Como sabemos, la narrativa de Juan Bosch es de naturaleza poética, por tanto, la presencia de la imagen poética en su narrativa cobra relieve para el estudio de la realidad simbólica de la República Dominicana del siglo XX.

El marco teórico de este trabajo acuña los estudios de Gaston Bachelard y de su discípulo Gilbert Durand. Otros estudios que han servido, en buena dosis, para esta

investigación son los de Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, y los de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

Si bien a lo largo de esta investigación se ha pretendido elucidar, desde una perspectiva fenomenológica, la imagen poética en la obra de Juan Bosch, por consiguiente, el espacio narrativo de Juan Bosch, a través de imágenes poéticas, ofrece escenarios disímiles que van desde lo sublime hasta lo patético. El autor, para el constructo de la imagen poética en su narrativa, con hábil manejo de la técnica narrativa, con la solemnidad de un maestro del cuento de sublimes connotaciones líricas, bajo esos reductos, erige la imagen poética, verticalizante. Bosch, con este artificio retórico, muchas veces, aborda las emociones de sus personajes, el carácter dramático de la pieza artística o, simplemente, un núcleo descriptivo con los cuales signa su narrativa. Aquí, la naturaleza sirve de materia prima en el universo poético; otras veces, atisba algún elemento que subyace en el universo textual narrado

Juan Bosch con sus personajes campesinos, pobres, analfabetas; niños huérfanos, enfermos y desamparados, que bajo el velo de la ignorancia de los hombres, y en esa suerte de epíteto, está el constante sufrimiento de estos pobres seres desdichados, condenados por el infausto destino. A saber, Bosch pone de manifiesto, en su obra, las “dos máculas de la condición humana”: *ignorancia y sufrimiento* bajo el marco de la realidad no solo dominicana, sino universal. Quizá, de allí la constante del sustantivo *mancha* en su obra para alegorizar los males de humanidad. No obstante, en el plano de la región del Caribe dominicano, añadiríamos otra (s), la pobreza, la violencia y la injusticia social, histórica, bajo la insignia trujillista.

En el autor de La Vega, la estructura metafórica, en su obra, alcanza la trascendencia narrativa. De allí que, para Zambrano *la imagen metafórica despierta la imaginación y la sensibilidad*. En Bosch, esa fusión de imagen simbólica y metafórica posee un fuerte *valor fenomenológico*. Aunque si bien es cierto que la metáfora tiene profundas raíces míticas, entonces ello le confiere al autor que la metáfora no es falsa, sino profunda, real; retórica imprescindible en su narrativa y que le otorga sentido. Por lo demás, la imagen poética, en Bosch, nos lleva a intelectualizar una *dialéctica trágica* del mundo, en donde muchas veces, se prefigura un contenido psicosocial, dionisiaco y apenas se alcanza a vislumbrar *imágenes del espacio feliz*. [sic].

